SİNEMATEK.TV

pudovkin

sinemanın temel ilkeleri

nijat özön

YAYINEVİ

SİNEMATEK.TV

BİLGİ YAYINLARI : 21
SİNEMA DİZİSİ : 3

Birinci Basım
Haziran 1966

BİLGİ YAYINEVİ
Sakarya Caddesi No. 8
Yenişehir, Ankara
Tel.: 17 74 03 - 17 89 30

SİNEMATEK.TV

V. I. Pudovkin

Sinemanın Temel İlkeleri

Türkçesi
Nijat Özön

Bilgi Yayınevi

SİNEMATEK.TV

Kapak Düzeni: Ozan SAĞDIÇ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ BASIMEVİ . 1966

SİNEMATEK.TV

İÇİNDEKİLER

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ 7

ALMANCA BASKIYA ÖNSÖZ 15

Birinci Kitap

FİLİM SENARYOSU VE KURAMI

ÖNSÖZ 23

I. SENARYO 27

"Çevirim senaryosu"nun anlamı — Senaryonun yapısı — Tema — Temanın olgusu ve geliştirimi — Sonuç.

II. PLASTİK MALZEME 53

Çevirimin en basit yöntemleri — Malzemeyi işleme yöntemleri (Yapısal kurgu) — Sahnenin kurgusu — Ayrımın kurgusu — Senaryonun kurgusu — Bir izlenim aracı olarak kurgu (Bağıntılı kurgu).

İkinci Kitap

FİLİM YÖNETMENİ VE FİLİM MALZEMESİ

I. FİLİM MALZEMESİNİN ÖZELLİKLERİ ... 81

Filim ve tiyatro — Filmin yöntemleri — Filim ve gerçek — Filimsel uzay ve filimsel zaman — — Filimlerin malzemesi — Çözümleme — Kurgu: Filimsel çözümlemenin mantığı —

SİNEMATEK.TV

Hareketi düzenlemenin zorunluluğu — Çevrilecek malzemenin düzenlenmesi — Alıcı yerleştirmesinin düzenlenmesi — Raslantısal malzemenin düzenlenmesi — Filimsel biçim — Yönetmenlik çalışmasının tekniği.

II. YÖNETMEN VE SENARYO 127

Yönetmen ve senaryocu — Filmin çevresi — Çevre içinde karakterler — Filim ritminin sağlanması.

III. YÖNETMEN VE OYUNCU 141

İki yapım çeşidi — Filim oyuncusu ve filim tipi — Filim tipini oynamanın hazırlanması — "Bütünlük" — Anlamlı hareket — Anlamlı nesneler — "Bütünlük"ün yaratıcısı olarak yönetmen.

IV. GÖRÜNTÜ İÇİNDE OYUNCU 155

Oyuncu ve filimsel görüntü — Oyuncu ve ışık.

V. YÖNETMEN İLE ALICI YÖNETMENİ 159

Alıcı yönetmeni ve alıcı — Alıcı ve alıcının görüş noktası — Hareketin filme alınması — Alıcı, seyirciyi yönetmenin istediğini görmeğe zorlar — Düzenleme çalışması — Laboratuvar — Toplu çalışma: Filim çalışmasının temeli.

EKLER

I. OYUNCULAR YERİNE TİPLER 179

II. ZAMANDA OMUZ ÇEKİMİ 189

III. SESLİ FİLİM İLKESİ OLARAK EŞLEMESİZLİK 199

IV. İLK SESLİ FİLMİMDEKİ RİTMİK SORUNLAR 211

SINEMATEK.TV

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Pudovkin'in Türk okuyucusuna sunduğumuz *Sinemanın temel ilkeleri* ilk yayımlandığı 1926 yılından bu yana değerini yitirmiyen, sinemanın gerek kuramı gerekse uygulaması üzerine bir "klâsik" niteliği kazanan yapıttır. Pudovkin'in bu yapıtta ortaya koyduğu görüşleri burada özet olarak bile vermek yersiz olur; çünkü kendisi bunu ilerideki sayfalarda büyük bir açıklıkla ortaya koymaktadır. Buna karşılık bu kitabın hangi ortamda, nasıl meydana geldiğini kısaca da olsa belirtmek hem kitabın değerini anlamak hem de bugüne kadar niye eskimediğini açıklamak bakımından gereklidir.

Rus sineması 1908 yılının son aylarında Aleksandr Drankov'un *Stenka Razin*'iyle doğdu. 1917 devrimine kadarki on yıl içinde bu sinema, o yılların hemen bütün ulusal sinemaları gibi kısa güldürü, melodram, haber filimleri içinde dolaşıp durdu. Ama yine hemen her ulusal sinema gibi Rus sinemasının da ayırdedici bir özelliği vardı: Bu on yıl içinde çevrilen filimlerin en önemlileri yukarıda belirtilenler değil, yerli ve yabancı tanınmış edebiyat ürünlerinden yapılan uyarlamalardı. Ezici çoğunluğu okuyup yazma bilmiyen Rus sinema seyircisi böylelikle uzunluğu çeyrek saatle yarım saat arasında değişen filimlerde Puşkin, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, Çekov, Turgenev, Gorki, Ostrovski... gibi yerli ya da Ibsen, Strindberg, Dickens, Wilde, Scott, Hugo... gibi yabancı yazarların yapıtlarını perdede izlemek olanağını ele geçirmekteydi. Bu durum emekleme çağında olan, üstelik zaten hemen her ülkede komşu sanatların egemenliğinden kurtulamamış olan sinemayı büsbütün bu sanatlara bağlı kılmaktaydı.

SİNEMATEK.TV

1917 devrimi Rusya'da birçok köklü değişikliklere yol açtı ama sinema bir süre daha "eski minval üzre" devam etti. Bu durum 1918'de bütün şiddetiyle patlak veren iç savaşa, yabancı ülkelerin açtığı "müdahale savaşı"na kadar sürüp gitti. İç savaş cephelerin kesinlikle belirmesine yol açtı: Sinemacıların büyük çoğunluğu, sonradan dönmek üzere, yabancı ülkelere göç ettiler; bazıları "bekle ve gör" siyasetini seçtiler; bazıları da devrimin yanında yer aldılar. Yerleşmeğe başlıyan devrimin başının sinemaya verdiği önem[1] 27 Ağustos 1919'da sinemanın devletleştirilmesini öngören kararnameyle elle tutulur bir kılığa büründü: "Fotoğraf ile sinema ticaret ve endüstrisi, gerek örgütlenme, gerek teknik araçların, ham maddelerin sağlanışı ve dağıtımı bakımından bütün Rusya Sovyet Federal Sosyalist Cumhuriyeti topraklarında Eğitim Halk Komiserliği'nin denetimine geçmiştir". Bu kararname Sovyet sinemasının resmi doğum belgesiydi;ancak o vakit hemen hemen kâğıt üstünde kalmağa mahkûm gibiydi. Kararname yalnız bir endüstri kesimini devletleştirip düzenlemek amacını değil, aynı zamanda yeni seyirciler için yeni bir sanat kolu yaratıp ortaya yeni yapıtlar koymak amacını güdüyordu. Oysa bunları gerçekleştirmek olanağı yok gibiydi. Yukarıda da belirtildiği gibi sinemacıların ancak küçük bir azınlığı, o da çoğu sinemaya yeni başlıyan gençler, devrimin yanında yer almışlardı. Ortada bir sinema endüstrisi kalmamıştı. Stüdyolar yıkılmış, yıkılmıyanlar kapanmıştı. Yabancı ülkelere göç eden sinemacılar sinema araçlarını, ham maddeleri alıp götürmüşlerdi; geri kalanlar da karaborsacıların elindeydi. Her yanından kuşatılan, abluka altına alınan, bütün ticaret ilişkileri kesilen ülkenin bunları dışarıdan sağlaması da düşünülemezdi. Bütün bunlara rağmen devrim hükümeti sinemaya verdiği önemi bir daha belirtti, yukarıdaki kararnamenin yayımlanmasın-

1 Sinema tarihleri sinemanın eğitim ve propaganda gücünü anlıyan ve sinemaya sanat niteliğini tanıyan ilk devlet başkanı olarak Lenin'in 1920 de Eğitim Komiseri (Bakanı) Lunaçarski'ye söylediği şu sözleri aktarırlar: "İşleriniz iyi bir örgütlenmeyle yürümeğe başladığı, memleketin durumu düzeldiği vakit bazı ödenekler alacaksınız. Filim yapımını genişletmeli, özellikle sinemayı kütlelere ulaştırmalı, kentlere, en çok da köylere sokmalısınız. Siz ki sanat koruyucusu geçinirsiniz, bütün sanatlar içinde sizin için en önemlisinin sinema sanatı olduğunu hatırınızdan çıkarmamalısınız".

SİNEMATEK.TV

dan beş gün sonra, bütün dünyada ilk olarak bir devlet sinema okulu açıldı, yeni sinemacılar yetiştirilmeğe başlandı[1].

İç savaşın sonunda, yeniden kuruluş döneminin yer aldığı 1921–24 yılları arasında, yeni rejimin başlangıcındaki başıboş özgürlük havası içinde bütün sanat kolları yepyeni görüşler, akımlarla çalkanmaktaydı. Herkes yeni bir biçim, yeni bir anlatım yaratmağa, denemeğe çalışıyordu. En yeni sanat kolu olarak sinema bundan payını almamazlık edemezdi. Kaldı ki sinema için, her şeyi yeni baştan kurmak zorunluluğu vardı. 1921–24 yılları arasında Sovyet sinemasında başlıca üç akım ağırlığını duyuruyordu: Bir yanda Dziga Vertov'un ön ayak olduğu *Kino-Glaz* (Sinema-Göz) akımı vardı. Vertov, sinemayı kendine yabancı bütün öğelerden, özellikle sinemaya en yakın sayılıp o tarihlerde bu genç sanatı egemenliğine alan tiyatro öğelerinden temizlemek istiyordu. Bundan dolayı stüdyo, dekor, makiyaj, oyuncu, sahne düzenlemesi... gibi öğelere amansız bir savaş açmıştı. Vertov'a göre sinemacının baş görevi gerçeği olduğu gibi, meydana geldiği anda yakalamaktı. Sinemacı bu gerçeği filim parçalarına aktarmalı, sonra bu parçaları kurgu masasında ham madde olarak işleyip yapıtını meydana getirmeliydi. Sinemanın ilk büyük kuramcılarından olan Vertov'un bu görüşleri gerek Sovyetler Birliği'nde gerekse yabancı ülkelerde büyük etkiler yaptı. Başta Vertov'un kendisi olmak üzere kimse bu kuramı harfi harfine uygulamamakla birlikte, "sinema-göz" özellikle belge-filimciliğinde ve bütün gerçekçi sinema okullarında günümüze kadar ağırlığını duyurdu ve son yıllarda Fransa'da başlayıp öbür ülkelere de yayılan *cinéma vérité* (sinema-gerçek) akımıyla şaşılacak bir yeniden dirilişe uğradı.

Vertov'un tam karşısında Grigori Kosintzev, Leonid Trauberg ile arkadaşlarının meydana getirdiği *FEKS* ("Fabrika Ektzentriçeskogo Aktera: Egzantrik Oyuncu Fabrikası") yer alıyordu. *FEKS* "sinema-göz"ün tersine tiyatronun bütün öğelerini benimsemekle kalmıyor, bu öğeleri en aşırı yolda

1 *Gosidarstvennii Skola Kinematografii* (GSK, Devlet Sinema Okulu). Bu okul sonradan çeşitli gelişmeler göstererek bugün bir enstitü haline gelmiştir: *Vsesoyuznii Gosudarstvennii Institut Kinematografii* (VGIK, SSCB Devlet Sinema Enstitüsü).

SİNEMATEK.TV

kullanıyordu. Zaten *FEKS* hem sinema hem de tiyatro topluluğuydu. Ağırlık noktası olarak oyuncuyu ele alan, oyuncuyu bir karikatür, bir kukla görünüş ve davranışıyla kullanan *FEKS* giderek Alman dışavurumculuk akımının bir çeşidini Sovyet sinemasına uygulamağa çalışıyordu.

Bu iki aşırı ucun arasında Kuleşov'un Devlet Sinema Okulu'ndaki atölyesi yer alıyordu. Pudovkin'in öğretmeni olan Lev Vladimiroviç Kuleşov, Vertov'la birlikte sinemanın ilk büyük kuramcılarındandı. 1899 da doğan Kuleşov daha 17 yaşındayken sinemayla ilgilendi. Evgeniy Bauer'in iki filminde önce oyuncu, sonra dekorcu olarak çalıştı. İç savaş sırasında alıcı yönetmenliği yaptı. 1920'de Devlet Sinema Okulu'nda öğretmenliğe başladı. Kuleşov yönetmenlik ve oyunculuk kollarını üzerine almıştı. Ama bununla yetinmedi; çünkü sinemanın öbür sanatlardan bambaşka özellikleri olduğuna, yepyeni bir sanat olarak ayrı kurallara, kanunlara dayandığına inanıyordu. Bu kural ve kanunları ortaya çıkarmak amacıyla atölyesini bir "sinema laboratuvarı" kılığına soktu; öbür öğretmenlerin şaşkın ve öfkeli bakışları arasında, çevresine "âsi" öğrencileri toplıyarak sinema alanında "laboratuvar deneyleri" denebilecek çalışmalara girişti. Bu çalışmaların çoğunu ham madde yokluğundan dolayı filimsiz olarak yapıyordu. Böylelikle bir dizi "filimsiz filim" çalışmalarıyla kurgu, filimsel uzay ve zaman, filimsel gerçek gibi alanlarda yepyeni buluşlar ortaya koydu. 1920'de Sinema Okulu'na giren Pudovkin 1922'de Kuleşov'un atölyesine girince onun en iyi öğrencisi, az sonra da en yakın çalışma arkadaşı olmuştu.

Vsevolod Ilarionoviç Pudovkin 16 Şubat 1893'te Penza'da (Saratov) doğmuştu. 1914'te Moskova Üniversitesi'nin Fizik-Kimya bölümünü bitirirken İlk Dünya Savaşı patlayınca Pudovkin topçu olarak savaşa katıldı. 1915'te yaralandı, tutsak oldu, sonraki üç yılı Pomeranya'daki tutsak kampında geçirdi; burada Almanca, İngilizce, Lehçe öğrendi. 1918'de Moskova'ya dönen Pudovkin bir askerî fabrikada kimya mühendisi olarak çalışmağa başladı; ama sanat konuları onu daha çok ilgilendiriyordu: "Hatırlıyabildiğim kadarı, 1920'den önce tek bir filim bile gördüğümü sanmıyorum. Gerçekte sinemayı

SİNEMATEK.TV

bir sanat biçimi bile saymıyordum. Ama tiyatro başkaydı, tiyatroyla kimyadan ya da işimden çok ilgileniyordum. Ama beni o sırada en çok çeken resimdi, bütün boş vaktimi resme ayırıyordum; aynı zamanda müziğe de çok düşkündüm."

Tiyatroyla ilgilenen Pudovkin sonunda Moskova'daki tiyatrolardan birine girmek için baş vurdu, sınavı da kazandı ama bu sırada bir olay bütün hayatını değiştirdi: "D. W. Griffith'in üzerimde çok büyük bir etki yapan *Intolerance - Hoşgörüsüzlük*'ünü görmüştüm. Bu filim benim için geleceğin sinema sanatının bir sembolü oldu. Bu filmi gördükten sonra sinemanın bir sanat, hem de büyük olanaklara sahip bir sanat olduğuna inandım. *Hoşgörüsüzlük* beni büyülemişti, bu yeni alana geçmeğe can atıyordum."

Pudovkin kimya mühendisliğini bırakarak Devlet Sinema Okulu'na baş vurdu ve hemen alındı. Burada bir süre yönetmen Vladimir Gardin'le çalıştı; Ivan Perestiani'nin, Gardin'in filimlerinde yönetmen yardımcısı, oyuncu olarak görev aldı. 1921'de Rusya'nın en verimli bölgesi olan Volga boylarında baş gösteren korkunç açlık dalgasını yansıtan *Golod... Golod... Golod... - Açlık... Açlık... Açlık...* filminde yönetmenlik ile senaryoculuğu Gardin'le paylaştı. Pudovkin 1922'de Kuleşov'un atölyesine girdi; Kuleşov'un görüşleri ona yepyeni ufuklar açtı, birlikte birçok sinema deneyleri yaptılar[1].

Kuleşov atölyesinde çalışanlar 1924'te nihayet ellerine boş filim geçirerek ilk filimleri olan *Neobiçainiye prikluçeniya Mistera Vesta v stranye bolşevikov - Bay Batı'nın bolşevikler diyarındaki olağanüstü serüveni* adlı güldürüyü çevirdiler. Kuleşov'un yönetimindeki bu filimde Pudovkin yönetmen yardımcısı, senaryocu, dekorcu, oyuncu olarak çalışıyordu. Pudovkin ertesi yıl yine Kuleşov atölyesinin filmi olan *Luç smerti - Ölüm ışını*'nda aynı görevleri aldıktan sonra bu topluluktan ayrıldı; 1925–26 arasında ünlü ruhbilimci Pavlov'un şartlı refleks buluşu üzerine *Mekanika golovnogo mozga - Beynin mekaniği* adlı orta uzunluktaki belge-filmi çevirdi. Bu filmi meydana

1 Okuyucu Kuleşov'un görüşlerinin Pudovkin tarafından özetini "Ek I" de, Kuleşov'la yaptığı başlıca deneyleri yine aynı yazıda ve ayrıca İkinci Kitap'ın ilk bölümünde bulabilir.

SINEMATEK.TV

getirirken bir boş vakitten yararlanarak Moskova'daki uluslararası satranç şampiyonasını *Şaklamatnaya goryaçka - Satranç tutkusu* adlı güldürü havası taşıyan belge-filimde ele aldı. Nihayet 1926'da ilk uzun filmi olan *Mat - Ana*'yı çevirdi. Eisenstein'ın sinema tarihinin en güzel filmi olarak bilinen *Bronenosets Potemkin - Potemkin zırhlısı* dünyanın dikkatini genç Sovyet sineması üzerine toplarken, Pudovkin'in Gorki'nin ünlü romanından yaptığı bu uyarlama, *Potemkin*'e yakın bir başarı olarak karşılandı. Pudovkin bundan sonra sessiz sinemanın büyük yapıtları arasında yer alan iki filim daha çevirdi: *Konyets Sankt-Peterburga - Sen Petersburg'un sonu* (1927) ile *Potomok Çingiz Kan - Cengiz Hanın vârisi* (1928). İlk sesli filmi olan *Dezertir - Kaçak* (1933) en ünlü yönetmenleri bocalatan yeni ses öğesine Pudovkin'in ne kadar hazırlıklı olduğunu gösteriyor, birçok şaşırtıcı ses denemeleri getiriyordu. Ancak, Pudovkin 1 Temmuz 1953'teki ölümüne kadar geçen dönemde çevirdiği sesli filimlerinde sessiz filimlerinin başarısına hiçbir vakit erişemedi. Bir zamanlar öğrenci olduğu Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki öğretmenliği bu dönemde daha ağır basıyordu

*

Pudovkin *Sinemanın temel ilkeleri* adlı kitabını *Ana*'yı çevirdiği sırada hazırladı. Devlet Sinema Okulu'ndaki çalışmalarından meydana gelen bu yapıt, "Kinopeçat" tarafından 1926 yılının ilk yarısında 64 ve 92 sayfalık iki küçük kitap olarak *Kinorejissör i Kinomaterial* (Sinema yönetmeni ve sinema malzemesi) adıyla popüler sinema el kitapları serisinde basıldı. Kitap hemen gerek Sovyetler Birliği'nde gerekse yabancı ülkelerde büyük bir ilgiyle karşılandı; 7.000'lik ilk Rusça baskıyı başka baskılar izledi; 1928'de de Pudovkin'in özel olarak yazdığı bir önsözle iki kitap bir araya getirilerek Berlin'de Almancası yayımlandı. Bunu yine Pudovkin'in özel olarak hazırladığı eklerle 1929 ve 1933'te Londra'daki İngilizce baskılar izledi. Öte yandan Pudovkin bu ilk kitabındaki sinema oyunculuğu konusundaki görüşlerini 3 Kasım 1930'da Devlet Sinema Enstitüsündeki bir konferansında daha geliştirilmiş olarak ortaya koyunca Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bu görüşlerini bir kitap biçimine getirmesini Pudovkin'den istedi. Pudovkin bu yeni yapıtını 1933 Aralığında dört gün Akademi'de

SINEMATEK.TV

okudu, kitap 1934 Eylülünde *Aktyor v filme* (Filimde oyuncu) adıyla yayımlandı. Gerek *Sinema yönetmeni ve sinema malzemesi*, gerekse *Filimde oyuncu* batı dillerinde çok kez ikisi bir arada basılarak günümüze kadar uluslararası nitelikte bir sinemacılık eğitim ve öğrenim kitabı işini gördü[1].

Bazılarınca Leonardo da Vinci'nin *Il trattato della pittura* adlı yapıtına eş tutulan bu kitabı ancak, gerek sinema sanatında gerekse sinema kuramında Pudovkin'den daha üstün olan arkadaşı Eisenstein'ın kitapları aşmıştır. *Sinemanın temel ilkeleri*'nin önemi nedir? Bu her şeyden önce Pudovkin'in sinemanın dayandığı kendine özgü kuralları, kanunları, yeni anlatım aracının özelliklerini ilk kez ustalıkla çözümlemesi, büyük bir açıklıkla ortaya koymasından ileri geliyordu. Pudovkin'den önce sinemanın kuramsal yönü üzerinde çalışmalar yok değildi; ama bu çalışmaları yapanlar -Canudo'dan Delluc'e, Richter'den Moussinac'a kadar- ya hiç sinemayla uğraşmamış ya da sinemacılığa sonradan başlamış kimselerdi. Bunların hepsi seyrettikleri filimlerden el yordamıyla, sezgileriyle birşeyler ortaya çıkarmağa çalışıyorlar, bu yüzden de yerinde birçok gözlemin yanı sıra bir sürü yanlış gözlemde de bulunuyorlardı. İlk kez Pudovkin'ledir ki doğrudan doğruya sinemada çalışan bir kimse başkalarının yapıtları kadar kendi sinema çalışmalarına da dayanıyor, laboratuvar deneyleri yapıyor, kendi buluşlarını da katarak sağlam bir sinema kuramı meydana getiriyordu. Pudovkin büyük bir kuramcı olduğu kadar büyük bir sinema sanatçısıydı; sinema tarihinde hem kuram hem de

1 Buna göre Türk okuyucusu Pudovkin'in kitabını yayımlandığından ancak kırk yıl sonra kazanmış oluyor. Ancak bu gecikme yalnız bize özgü değildir. Her ne kadar Pudovkin'in bu kitabının Almancası aslının yayımından iki, İngilizcesi üç yıl sonra çıkmışsa da örneğin Amerika'da ancak 1949 da basılmıştır. Amerika'nın bu gecikmesi İngiliz baskısının varlığına verilse bile, Fransa'da sözü çok edildiği halde bugüne kadar hâlâ Fransızca çevirisinin yapılmamış olmasının nedeni anlaşılamamaktadır. Pudovkin'in *Sinemanın temel ilkeleri* adıyla çevirdiğimiz *Kinorejissör i Kinomaterial* kitabının başlıca batı dillerindeki çevirileri şunlardır: Almanca: *Filmregie und Film-manuskript* (Berlin, 1928), *Film technique* (Zürich, 1961. *Filimde oyuncu*'yla birlikte). - İngilizce: *Film Technique* (London, 1929. Yeni baskı: 1933), *Film Technique and Film Acting* (New York, 1949. *Filimde oyuncu*'yla birlikte), *Film Technique and Film Acting* (London, 1954. Yeni baskı: 1958). - İtalyanca: *Film e fonofilm* (Roma, 1935. Yeni baskı: 1950), *La settima arte* (Roma, 1961. Bu baskıda ayrıca *Filimde oyuncu*'yla başka yazılar da yer almaktadır). -İspanyolca: *Lecciones de cinematografia* (Madrid, 1960. *Filimde oyuncu*'yla) - Portekizce: *Argumento e realizacao* (Lisboa, 1961. *Filimde oyuncu*'yla).

SİNEMATEK.TV

sinemacılığı aynı başarıyla yürüten onunla Eisenstein'da başkasına raslanmaz.

Sessiz sinemanın en olgun çağına ulaşmasına rağmen sezgiden öteye geçmiyen, çok kez orijinal görünmek hevesinin ağır bastığı, içyüzü iyice anlaşılamadığından bazan fantastik bazan da mistik görüşlerin at oynattığı sinema kuramcılığı alanına Pudovkin ilk olarak doğal, mantıklı, eşyanın yapısına uygun, gerçekçi, çok kez deneyle desteklenmiş, açık ve kesin tanımlara bağlanmış, sinemayla ilgilenen herkesin beklediği aydınlığı getiriyordu. Aradan kırk yıl geçmesine, sinemanın sanat, teknik ve anlatım yönünden dev adımlar atmasına rağmen Pudovkin'in kitabının çoğunluğuyla eskimemiş olması da yine bu özelliklere dayanır. Sinemada yeni türler ortaya çıkmıştır; kurgu gerek Pudovkin, gerek Eisenstein, gerekse öbür Sovyet yönetmenlerinin ve genellikle sessiz sinema dönemin verdiği önemin hiç olmazsa bir kısmını yitirmiştir; sinema yapıtının yapısı eski sadelik, açıklık ve yalınlığıyla karşılaştırıldığında adamakıllı çapraşıklaşmıştır; görüntü düzenlemesinde yenilikler meydana gelmiştir, v.b. . . . Ama bütün bunlara rağmen sinemayla uğraşan herkes ilk adımlarını atarken yine Pudovkin'in kitabından yola çıkmak, ilerideki gelişmesi ne olursa olsun sağlam bir temele dayanmak istediği vakit Pudovkin'in kitabından yararlanmak zorundadır.

N. Ö.

Ankara, Mart 1966

SİNEMATEK.TV

ALMANCA BASKIYA ÖNSÖZ

Filim sanatının temeli *kurgu*'dur. Sovyetler Birliği'nin genç sineması bu parolayla silâhlanarak ilerlemesine başladı ve bu özdeyiş bugüne kadar anlamından da gücünden de hiç bir şey yitirmedi.

"Kurgu" deyiminin her vakit bütün özüyle yorumlanıp anlaşılmadığı da akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre bu terim safça, filim parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesinden başka anlama gelmez. Bazıları da ancak biri hızlı biri de yavaş olmak üzere iki çeşit kurgu bilirler. Fakat bunlar ritmin (yani kesimde kısa ve uzun filim parçalarının sıralanmasıyla düzenlenen etkinin), kurgunun bütün olanaklarını hiç bir vakit tüketmediğini unutmaktadırlar, ya da bunu hiç bir vakit öğrenmemişlerdir.

Görüşümü açıklamak, kurgunun anlamını ve bütün gücünü okuyucularıma yanlışsız olarak iyice anlatabilmek için bir başka sanat biçimiyle, edebiyatla benzetme yapacağım.

SINEMATEK.TV

sinemacılığı aynı başarıyla yürüten onunla Eisenstein'dan başkasına raslanmaz.

Sessiz sinemanın en olgun çağına ulaşmasına rağmen sezgiden öteye geçmiyen, çok kez orijinal görünmek hevesinin ağır bastığı, içyüzü iyice anlaşılamadığından bazan fantastik bazan da mistik görüşlerin at oynattığı sinema kuramcılığı alanına Pudovkin ilk olarak doğal, mantıklı, eşyanın yapısına uygun, gerçekçi, çok kez deneyle desteklenmiş, açık ve kesin tanımlara bağlanmış, sinemayla ilgilenen herkesin beklediği aydınlığı getiriyordu. Aradan kırk yıl geçmesine, sinemanın sanat, teknik ve anlatım yönünden dev adımlar atmasına rağmen Pudovkin'in kitabının çoğunluğuyla eskimemiş olması da yine bu özelliklere dayanır. Sinemada yeni türler ortaya çıkmıştır; kurgu gerek Pudovkin, gerek Eisenstein, gerekse öbür Sovyet yönetmenlerinin ve genellikle sessiz sinema döneminin verdiği önemin hiç olmazsa bir kısmını yitirmiştir; sinema yapıtının yapısı eski sadelik, açıklık ve yalınlığıyla karşılaştırıldığında adamakıllı çapraşıklaşmıştır; görüntü düzenlemesinde yenilikler meydana gelmiştir, v.b. . . . Ama bütün bunlara rağmen sinemayla uğraşan herkes ilk adımlarını atarken yine Pudovkin'in kitabından yola çıkmak, ilerideki gelişmesi ne olursa olsun sağlam bir temele dayanmak istediği vakit Pudovkin'in kitabından yararlanmak zorundadır.

N. Ö.

Ankara, Mart 1966

SİNEMATEK.TV

ALMANCA BASKIYA ÖNSÖZ

Filim sanatının temeli *kurgu*'dur. Sovyetler Birliği'nin genç sineması bu parolayla silâhlanarak ilerlemesine başladı ve bu özdeyiş bugüne kadar anlamından da gücünden de hiç bir şey yitirmedi.

"Kurgu" deyiminin her vakit bütün özüyle yorumlanıp anlaşılmadığı da akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre bu terim safça, filim parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesinden başka anlama gelmez. Bazıları da ancak biri hızlı biri de yavaş olmak üzere iki çeşit kurgu bilirler. Fakat bunlar ritmin (yani kesimde kısa ve uzun filim parçalarının sıralanmasıyla düzenlenen etkinin), kurgunun bütün olanaklarını hiç bir vakit tüketmediğini unutmaktadırlar, ya da bunu hiç bir vakit öğrenmemişlerdir.

Görüşümü açıklamak, kurgunun anlamını ve bütün gücünü okuyucularıma yanlışsız olarak iyice anlatabilmek için bir başka sanat biçimiyle, edebiyatla benzetme yapacağım.

SİNEMATEK.TV

Ozan ya da yazar için tek tek sözcükler ham maddedir. Bu sözcüklerin çok geniş, çok çeşitli anlamları vardır. Bu anlamlar ancak sözcüğün cümle içindeki yeriyle belirlenmeye başlar. Bir sözcük, kurulu cümlenin tamamlayıcı bir parçası olduğu oranda bu sözcüğün etkisi ve anlamı değişir. Bu durum, sözcüğün yeri sanatçı biçimde kesin durumunu alıncaya kadar sürer.

Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de filim yönetmeni için aynı işe yarar. Filim yönetmeni duraksıyarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş "kurgu cümleleri"ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani filim ortaya çıkar.

Filim için kullanılan "çevirmek" deyimi tamamiyle yanlıştır ve dilden çıkıp gitmelidir. Filim *çevrilmez, kurulur;* kendi ham maddesi olan ayrı ayrı selüloit parçalarından kurulur. Yazarın bir sözcüğe -diyelim ki *kayın ağacı* sözcüğüne- ihtiyacı varsa, bu tek sözcük her hangi bir anlamın ancak kaba çatısıdır, deyim yerindeyse, özü ya da açıklığı olmıyan bir kavramdır. Ancak çapraşık biçimli bir çerçeve içinde, öbür sözcüklerle bağıntılı olaraktır ki sanat bu sözcüğe yaşam ve gerçeklik sağlar. Önümde duran bir kitabı rasgele açıp okuyorum: "Genç kayın ağacının tatlı yeşili". Pek dikkate değer bir nesir değil şüphesiz, ama tek

SİNEMATEK.TV

bir sözcük ile bir sözcük yapısı arasındaki başkalığı iyice ve açıkça gösteren bir örnek. Bu yapı içinde kayın ağacı salt çıplak bir düşün olmaktan çıkıyor, belirli bir edebiyat biçiminin parçası oluyor. Ölü sözcük, sanat yardımiyle yaşama kavuşuyor.

Benim savıma göre, belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş bile olsa, bir *ölü nesne*'dir. Her hangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareket sayılamaz. Böyle bir hareket, çeşitli filim parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımiyle gelecekteki kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelerle birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak sunulursa filimsel yaşama kavuşur. Benzetmemizdeki "kayın ağacı" sözcüğü gibi biçim değiştirerek bu nesne de böyle bir işlemde doğanın fotoğraf yoluyla elde edilmiş kaba kopyası olmaktan çıkıp filimsel *biçim*'in bir parçasına dönüşür.

Her nesne perde üzerine öylesine getirilmelidir ki, artık *fotoğraflık* öz değil *sinemalık* öz taşımalıdır.

Böylelikle insan, kurgunun anlamının ve bunun yönetmenin karşısına çıkardığı sorunların, çekimlerde kendiliğinden bulunan mantıkî zaman dizisiyle ya da bir ritim düzenlemesiyle hiç bir vakit tükenmiyeceğini kavrar.

SINEMATEK.TV

Kurgu temel, yaratıcı güçtür; bu gücün yardımiyle ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık biçime sokulur. Şurası da ilginçtir ki, bu biçimin kuruluşu sırasında kullanılan malzeme gerçekte perdede göründüğünden tamamiyle ayrı nitelikte olabilir. Son filmim *Konyets Sankt-Peterburga - Sen Petersburg'un sonu*'ndan [1] bir örnek vereceğim.

Olgunun savaşı anlatan bölümünün başında korkunç bir patlamayı göstermek istedim. Bu patlamanın etkisini gerçeğe tam bir bağlılıkla verebilmek için toprağa bol miktarda dinamit gömdürdüm, bu dinamiti patlattım ve filme aldım. Patlama gerçekten korkunçtu, ama filimsel yönden bir hiçti. Bu patlama perdede sadece ağır, ölü bir hareketten ibaretti. Sonradan, birçok sınav ve denemeden sonra, patlamayı istediğim bütün etkisiyle "kurmağa" giriştim, hem de önceden çevirmiş olduğum sahneden tek bir parça bile kullanmaksızın. Duman püskürten bir makina aldım. Patlama etkisini verebilmek için araya magnezyum parlamalarının kısa çekimlerini, aydınlık ve karanlığı ritimli bir sırayla verecek yolda yerleştirdim. Bunların ortasına, daha önce çevrilmiş ve özel aydınlık ve gölgeleriyle bana çok uygun görünen bir ırmak çekimini koydum. Böylelikle istediğim görsel etki yavaş yavaş önümde belirdi. Bombanın patlaması en so-

[1] Pudovkin'in İlk Dünya Savaşı'nı ve Sovyet ihtilâlini konu alan filmi (1927). Oynayanlar: Aleksandr Çistiyakov, Vera Baranovskaya, Ivan Çuvelyov. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

nunda perdeye ulaşmıştı, ama gerçekte bu patlamayı meydana getiren öğeler, gerçek bir patlamadan başka akla gelebilecek her şeyi taşıyordu.

Bu örnekle de güç kazanarak bir kez daha diyorum ki, kurgu filimsel gerçeğin yaratıcı gücüdür ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı ham maddeyi verir. İşte gerçek ile filim arasındaki ilişki de tam budur.

Bu gözlemler, ayrıntılarıyla *oyuncular*'a da uygulanır. Fotoğrafi alınan insan, daha sonra kurgu sırasında düzenlenmiş filimdeki görüntüsünün ancak ham maddesidir.

Sen Petersburg'un sonu'nda bir büyük sanayiciyi vermek göreviyle karşılaştığım vakit, bu sorunu, sanayicinin yüzünü Büyük Petro'nun at üzerindeki heykeliyle birleştirerek çözmeğe çalıştım. Ben derim ki, bu yolda sağlanan düzenleme, hemen her vakit tiyatro kokan bir oyuncunun poz vermesiyle sağlanandan tamamiyle ayrı bir gerçeğe dayandığı için etkilidir.

Daha önce çevirdiğim *Mat - Ana*'da[1] seyircileri, oyuncunun psikolojik davranışlarıyla değil, kurgu yardımıyla sağladığım plastik bireşimlerle etkilemeğe çalıştım. Oğul hapistedir. Birden el çabukluğuyla verilen bir notu alır. Kâğıtta ertesi gün kurtulacağı yazılıdır. Burada başlıca sorun, oğlanın sevincini filimsel

[1] Gorki'nin aynı adlı romanından perdeye aktarılan filim (1926). Sessiz sinemanın en büyük yapıtlarından sayılır. Oynıyanlar: V. Baranovskaya, A. Çistiyakov, Nikolay Batalov. (Çev.).

SINEMATEK.TV

olarak vermekti. Sevinçle aydınlanmış bir yüzü göstermek yavan ve etkisiz olacaktı. Bundan dolayı, parmaklarının sinirli oynayışını, yüzünün alt kısmının bir gülümseme beliren yerini baş çekimiyle verdim. Bu çekimlere başkalarını ve değişik malzemeyi ekledim: Baharda eriyen karların etkisiyle kabarmış bir derenin, suda kırılan güneş ışınlarının, köyün havuzunda suyla oynaşan kuşların, nihayet gülen bir çocuğun çekimleri. Bu parçaların birleştirilmesiyle "mahpusun sevinci"ni anlatışımız yavaş yavaş ortaya çıktı. Seyircilerin bu denememe nasıl bir tepki gösterdiklerini bilmiyorum, ancak ben bunun gücüne her vakit derinden inanmışımdır.

Sinema büyük ve hızlı adımlarla ilerliyor. Sinemanın tükenmez olanakları var. Yalnız unutulmamalıdır ki, sinemanın gerçek sanata giden yolu ancak, kendisine yabancı olan bir sanat biçiminin, yani tiyatronun buyruklarından kurtulduğu vakit bulunacaktır. Sinema şimdi kendi yöntemlerinin eşiğinde bulunuyor.

Seyircinin duygu ve düşüncelerini kurgu yardımiyle perdeden etkilemek çabası çok büyük bir önem taşır, çünkü bu tiyatronun yöntemini reddeden bir çabadır. Ben kesinlikle inanıyorum ki, uluslararası büyük sinema sanatı, bundan sonraki ilerleyişini bu yoldan sağlıyacaktır[1].

[1] *Film-regie und Film-manuskript*'in (Berlin, Lichtbildbuehne, 1928) önsözü.

SİNEMATEK.TV

Birinci Kitap

FİLİM SENARYOSU VE KURAMI

SINEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

ÖNSÖZ

Yapımevlerine sunulan senaryoların genellikle dikkati çeken bir niteliği vardır. Bu senaryoların yazarları hemen sadece olayın anlatılışıyla ilgilendikleri, çok kez edebiyat yöntemlerini kullandıkları, öne sürdükleri malzemenin sinemalık geliştirim konusu olarak ne derece ilginç olduğuna hemen hiç aldırmadıklarından senaryoların hemen hepsi belli bir konunun ilkel anlatımından ibarettir. Malzemenin sinemalık geliştirim sorunu çok önemlidir. Her sanatın, kendi malzemesini etkili yoldan sunmakta, kendine özgü yöntemi vardır. Bu, şüphesiz filim için de doğrudur. Yönetim çalışmalarının yöntemlerini bir filmin çekim ve kesim yöntemlerini bilmeksizin senaryo çalışmasına girişmek, Bir Fransıza Rusça bir şiirin sözcüğü sözcüğüne çevirisini vermek kadar

SINEMATEK.TV

akılsızca bir iştir. Bu Fransıza Rusça şiiri tam olarak duyurabilmek için, Fransız mısrağ biçiminin özelliklerini bilerek, bu şiirin yeniden yazılması gerekir. Filme alınmaya elverişli bir senaryo yazmak için, seyirciyi perdeden etkiliyebilecek yöntemlerin bilinmesi gerekir.

Bu konuda sık sık raslanan düşünce şudur: Senaryocu sadece olgunun genel, ilkel bir ana çizgisini vermekle görevlidir; filimsel uyarlamanın ayrıntılı çalışması yönetmenin işidir. Bu bütünüyle yanlıştır. Hatırlanması gereken nokta, hiç bir sanatta kuruluşun birbirinden ayrı aşamalara bölünemiyeceğidir. Elle tutulabilir bir gelecekteki çalışmayla ilgili en genel hazırlık bile, muhtemel özellikler ve ayrıntılara dikkati öngörür. İnsan bir temayı düşündüğü vakit, bulanık ve belirsiz de olsa, bu temanın olgularının geliştirimini de aynı zamanda düşünmekten kaçınamaz. Bundan da şu çıkar: Senaryocu neyin çekileceğini, nasıl çekileceğini, kurguya neyin gireceğini, nasıl gireceğini ayrıntılı olarak vermekten kaçınsa bile, yine de yönetim çalışmalarının olanak ve özelliklerini bilmesi ve bunları göz önüne alması onu yönetmenin kullanabileceği malzemeyi önerebilecek duruma getirir, *sinema yönünden anlamlı* filim yaratabilmesini sağlar. Genellikle sonuç bunun tamamiyle karşıtıdır. Genellikle senaryocunun çalışmasına ilk el atışı filimsel uyarlamaya, en iyi durumlarda önemsiz, en kötü durumlarda aşılmaz engeller çıkarır.

SINEMATEK.TV

Bu incelemenin amacı, senaryo çalışmalarının temel ilkelerinin, yönetim çalışmalarının temel ilkeleriyle bağıntısı içinde en gerekli bilgileri vermektir. Tamamiyle filimsel düşüncelerin dışında, senaryocu, özellikle genel kuruluş alanında, öbür komşu sanatlardaki yaratmayı yöneten kanunlarla karşılaşır. Bir senaryo, bir tiyatro oyunu biçiminde kurulabilir, o vakit bir oyunun kuruluşunu belirliyen kanunlara uyacaktır. Bazı durumlarda senaryo romana yaklaşabilir, o vakit kuruluşu buna uygun olarak başka kanunlarla düzenlenecektir. Fakat bu sorunlar bu incelemede ancak üstünkörü ele alınabilir. Bu konularla özellikle ilgilenen okuyucular doğrudan doğruya bu konu üzerinde yazılmış kitaplara baş vurmalıdırlar.

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

I : SENARYO

"ÇEVİRİM SENARYOSU"NUN ANLAMI

Tamamlanmış bir filmin, birbirini belirli bir sırayla izliyen, az ya da çok kısa parçacıklar dizisinden meydana geldiği genellikle bilinir. Seyirci olgunun gelişmesini seyrederken önce bir yere, sonra başka bir yere götürülür. Dahası var: Bazan seyirciye bir olay, hatta bir oyuncu bir bütün olarak değil, alıcının salıne ya da insan vücudunun çeşitli parçalarına çevrilmesiyle, bölük pörçük gösterilir. Bir filmin bu yolda meydana getirilişine, yani malzemenin öğelerine ayrılıp sonra bunlardan filimsel bir bütün kurulmasına "kurucu kurgu" denir ki, bu incelemenin ikinci bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Şimdilik başlangıç olarak, filim çalışmasının bu temel yöntemine dikkati çekmek gerekmektedir.

SİNEMATEK.TV

Yönetmen bir filmi çevirirken, bu işi sıralı olarak, yani ilk sahneyle başlayıp, senaryodaki sırayla sonuncu sahneye kadar gidecek durumda değildir. Bunun nedeni basittir. Örnek olarak, diyelim ki, gerekli bir dekoru kurdunuz -bu dekor içinde yer alan sahnelerin bütün senaryo boyunca şuraya buraya dağılmış olması hemen her vakit raslanan bir olaydır-. Şimdi yönetmenin bu dekorda geçen bir sahneyi çevirdikten sonra, senaryoda gelişen olgunun sırasına uyarak hemen ondan sonraki sahneye el attığını düşünelim. Bu durumda, birincisini yıkmadan ikinci bir dekoru, sonra bir başka dekoru kurmak gerekecek ve böylece daha öncekileri yıkmak olanağı çıkmaksızın ortada bir sürü dekor birikecektir. Basit teknik nedenlerden dolayı bu çeşit çalışma elverişsizdir. Buna göre yönetmen de oyuncu da çevirim sırasında süreklilik olanağından yoksundur; ama aynı zamanda, süreklilik çok önemlidir. Sürekliliği yitirirsek, yapıtın bütünlüğünü, deyişini, dolayısıyle etkisini yitirmiş oluruz. Senaryonun önceden ayrıntılı bir yoklamadan geçirilmesinin kaçınılmaz gerekliliği bundan doğar. Yönetmen ancak o vakit güvenle çalışabilir, ancak o vakit önemli sonuçlara ulaşabilir. Bunun için her parçayı filimsel bir planda dikkatle ele alması, bir dizi perde görüntüsünü gözü önünde açıkça canlandırması, gerek olgudaki gerekse ayrı ayrı karakterlerin işleyişindeki genel gelişmeyi çizmesi ve saptaması gerekir. Her hangi bir sanat yapıtının değerini

SİNEMATEK.TV

sağlıyan bu deyiş, bu bütünlük bu kâğıt üstündeki hazırlık çalışmasında yaratılmalıdır. Alıcının bütün değişik durumları (genel çekim, omuz çekimi, üstten görüş, v.b.), bütün teknik yollar (kararma, örtü, çevrinme), yani bir çekimin kendinden önce ve sonra gelen selüloit parçasına bağıntısını etkileyen her şey; bir sahnenin içeriğini kapsıyan ve güçlendiren her şey inceden inceye hesaplanmalıdır; bu yapılmazsa, senaryonun ortasından rasgele alınan bazı sahnelerin çekiminde onarılamıyacak yanlışlar yapılabilir. Böylece bu çeşit yoklamalı senaryo "çalışma"sı, yani çevirime hazır senaryo, her parçanın, hatta en küçük parçanın bile ayrıntılı anlatımını taşır, bu parçanın uygulamaya geçirilmesi için gerekli bütün teknik yöntemleri sıralar.

Şüphesiz, senaryocudan yapıtını böyle bir biçimde yazmasını istemek, ondan yönetmen olmasını istemek olacaktır. Ancak, bütün bu senaryo çahşmaları yapılmalıdır ve senaryocu çevirime hazır "dökme demirden" bir senaryo vermese bile ülküsel biçime az çok yaklaşan bir malzeme sağladığı ölçüde, yönetmene aşılması gerekli bir sürü engel değil, fakat yararlanabileceği bir sürü itici güç kazandıracaktır. Senaryocunun senaryo çalışması teknik yönden ne kadar tamam olursa, perde üzerindeki görüntüleri kendi tasarladığı biçimde görmek ihtimali o kadar artacaktır.

SİNEMATEK.TV

SENARYONUN YAPISI

Senaryocunun çalışmasını, genelden tikele doğru bir sıra aşamalara bölmeğe çalışırsak, aşağıdaki kaba taslak şemayı elde ederiz:

1. Tema
2. Olgu (geliştirim)[1]
3. Olgunun sinemalık işlenişi (filimsel sunuş).

Şüphesiz böyle bir şema, daha önceden tamamlanmış bir senaryonun parçalara bölünmesinin sonucudur. Daha önce de belirtildiği gibi, yaratma işi başka bir sıra izliyebilir. Ayrı ayrı sahneler tasarlanabilir ve bunlar aynı anda, gelişme sürecindeki yerlerini bulabilirler. Fakat yine de, senaryo üzerindeki çalışmayla ilgili son yoklama, bu üç aşamayı da kendi sırası içinde hesaba katmalıdır. Filmin, doğrudan doğruya yapısının taşıdığı nitelikten (çeşitli selüloit parçalarının birbirini hızla izlemesi) dolayı seyirciden olağanüstü bir dikkat istediği her vakit akılda tutulmalıdır. Yönetmen, dolasiyle senaryocu, seyircinin dikkatini istediği biçimde yöneltir. Seyirci ancak yönetmenin gösterdiğini görür; düşünmeye, kuşkuya, eleştiriye ne yer ne zaman vardır, dolayısıyle yapıdaki en ufak açıklık ve canlılık hatası ya hoşa gitmez bir karışıklık ya da bayağı, etkisiz bir boşluk olarak anlaşılacaktır. Buna göre, senar-

[1] Kısa bir inceleme olması bakımından bu ikisini birleştiriyorum, ama teknik yönden bu doğru sayılamaz.

SİNEMATEK.TV

yocunun, çalışması sırasında ne vakit karşılaşırsa karşılaşsın her bir sorunun çözümünde en büyük ölçüde sadelik ve açıklığa dikkat etmesi gerektiği unutulmamalıdır. Açıklığı sağlamak amacıyla, yukarıda çizilen şemadaki her maddeyi ayrı olarak ele alacağız. Böylelikle çeşitli malzemenin seçiminde ve bu malzemenin işlenişindeki çeşitli yöntemlerde filmin ortaya koyduğu özel koşulları çıkarabileceğiz.

TEMA

Tema, sanat-üstü bir kavramdır. Kısaca söylemek gerekirse, her insanca kavram tema olarak kullanılabilir. Filim de, öbür her hangi bir sanattan fazla olamayarak, bu temanın seçimine sınır çizebilir. Bu konuda ortaya atılabilecek tek soru, seçilen temanın seyirci için değerli mi yoksa işe yaramaz mı olduğudur. Bu da salt toplumsal bir sorudur ki, bu incelemenin çerçevesine girmez. Ancak, filim sanatının bugünkü durumu dolayısiyle, temanın seçimini düzenliyen biçimle ilgili bazı koşullar belirtilmelidir. Filim henüz gençtir, filim yöntemleri de henüz çok zengin değildir. Bundan dolayı, kanun sürekliliği ve bükülmezliği yüklemeksizin bazı geçici sınırlamaları belirtmek mümkündür. Her şeyden önce temanın ölçüsünden söz açmak gerek. Bir zamanlar zaman ve uzayda olağanüstü genişlikte yayılan malzemeyi kucaklıyabilecek temaları seçmek gibi bir eğilim vardı; bu eğilime bazan bugün de raslanır. Örnek

SİNEMATEK.TV

olarak Amerikan filmi *Intolerance - Hoşgörüsüzlük*[1] gösterilebilir. Bu filmin teması şöyle özetlenebilir: "En eski zamanlardan bugüne kadar bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında, ardından cinayet ve kanı sürükleyerek hoşgörüsüzlük sürüp gitmiştir." Bu, korkunç bir genişliği olan bir temadır. Sadece "bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında" yayılması bile, olağanüstü genişlikte malzemeyi gerektirmektedir. Sonuç son derece ilginçtir. Her şeyden önce on iki makaraya ancak sığdırılabilen filim o kadar ağır olmuştu ki, verdiği yorgunluk etkisinin çoğunu alıp götürüyordu. İkincisi, malzemenin bolluğu yönetmeni bu temayı ancak genel olarak işlemeğe, ayrıntılara dokunmamağa zorlamıştı. Dolayısiyle temanın derinliği ile bunun biçimindeki üstünkörülük arasında büyük bir uyuşmazlık vardı. Ancak, olgunun daha çok yoğunlaştığı ve günümüzde geçen bölüm, gerekli etkili izlenimi meydana getiriyordu. Bu zorlama üstünkörülüğe dikkat etmek özellikle gerekli-

[1] Ünlü Amerikan yönetmeni David-Wark Griffith'in bir yıl önceki *The Birth of a Nation - Bir ulusun doğuşu*'yla birlikte sinemaya bir sanat niteliği kazandıran yapıtı (1916). 275 dakika kadar süren bu dev filim, birbirine bağlı dört ayrı hikâyeden meydana gelmiştir: I. *The Mother and the Law - Ana ile kanun* (Mae Marsh, Fred Turner, Robert Harron), II. *The Judean Story - Judea hikâyesi* (Howard Gaye, Lillian Lagdon, Olga Grey), III. *The Medieval French Story - Ortaçağ Fransız hikâyesi* (Margery Wilson, Eugene Pallette), IV. *The Babylonian Story - Babil hikâyesi* (Constance Talmadge, Elmer Clifton, Alfred Paget, Seena Owen). (Çev.).

SİNEMATEK.TV

dir. Şimdilik çocukluk çağında olan filim sanatı, bu kadar geniş bir malzemeyi kucaklıyabilecek araçlara sahip değildir.

İyi filimlerden çoğunun çok basit temaları ve hiç de çapraşık olmıyan olgusuyla göze çarptığına dikkat ediniz. Bela Balazs "*Der sichtbare Mensch*" ("*Görülebilir adam*") adlı kitabında çok yerinde olarak, edebiyat yapıtlarından yapılan birçok filim uyarlamalarının başarısızlığının her şeyden önce, senaryocuların bol sayıdaki malzemeyi filmin dar çerçevesine sığdırmak çabasından doğduğunu belirtir.

Sinema, her şeyden önce, belirli uzunluktaki bir filim ile sınırlanmıştır. 7.000 ayaktan [2.100 m] uzun bir filim gereksiz bir yorgunluk yaratmıştır bile. Gerçi, uzun bir filmi bir çok bölükler biçiminde sürmek yolu da vardır. Ama bu yol ancak özel bir filim çeşidinde kullanılabilir. İçerikleri, kahramanın hayatı boyunca başından geçen, birbiriyle ilişkisi az olan ve her biri daima ayrı bir ilginçlik taşıyan (ister cambazlık ister yönetmenlik ustalığı olsun) bir dizi olağanüstü olaydan meydana gelen serüven filimleri, şüphesiz seyirciye tek bir bütünün birçok bölükleri olarak gösterilebilir. Seyirci, izlenimden bir şey yitirmeksizin, birinci bölüğü tanımadan ikincisini görebilir; görmediği ilk bölümün içeriğini tanıtma yazısından öğrenebilir. Bölükler arasındaki ilişki, seyircinin merakı kabaca uyandırılarak sağlanır. Örneğin, ilk bölüğün sonunda kahraman içinden çıkılmaz bir duruma düşer, bu durum an-

SİNEMATEK.TV

cak ikinci bölüğün başında çözülür... Fakat içeriği daha derin olan, değeri daima yarattığı izlenimden doğan filim şüphesiz seyircinin her hafta birini görebilmesi için parçalara bölünemez. Filim uzunluğunun bu sınırlandırılmasının etkisi, filim teknisyeninin bir kavramı etkili bir yolda verebilmek için, örneğin romancı ya da oyun yazarından daha çok malzemeye muhtaç olmasıyla daha da artar. Tek bir sözcükte çok kez bütün bir görüntüler karmaşığı bulunur. Buna karşılık bu çeşit dolaylı anlam taşıyan görsel görüntüler çok azdır; bundan dolayı filim teknisyeni etkili bir izlenim sağlamak istiyorsa ayrıntılı bir anlatıma baş vurmak zorundadır. Tekrar ediyorum, temanın ölçüsünü sınırlı tutmak zorunluluğu belki de sadece geçicidir, ancak filimsel anlatım yollarının şimdiki mevcudu göz önüne alınınca, bundan kaçınılamaz.

Buna karşılık, filimsel görmeliğin temel niteliğinin getirdiği öbür zorunluluk, yani *açıklık* belki de daima var olacaktır. Filim üzerinde çalışılırken karşılaşılacak her sorunun çözümünde mutlak bir açıklık gerektiğini yukarıda belirtmiştim. Bu, şüphesiz, tema üzerindeki çalışma için de doğrudur. Senaryoya belkemiği işini görecek olan temel düşünce karanlık ve belirsizse senaryo boşa çıkmağa mahkûmdur. Yazılı anlatımın gözden geçirilmesi sırasında, dikkatli bir incelemeyle üstü kapalı, belirsiz noktalar arasında yol bulmanın mümkün olduğu doğrudur; ancak böyle bir

SİNEMATEK.TV

senaryo perdeye aktarılınca rahatsız edecek kadar karışık olur.

Bir örnek veriyorum: Bir senaryocu bize, bir fabrika işçisinin ihtilâlden önceki günlerde yaşamını anlatan tam bir senaryo göndermişti. Senaryo belirli bir kahramanın, bir işçinin çevresinde dönüyordu. Olgunun gelişmesi sırasında bu kahraman dost, düşman birçok insanla karşılaşıyordu. Düşmanlar kendisine zarar veriyor, dostlar yardım ediyordu. Senaryonun başlarında kahraman kaba, taşkın bir insan olarak tanıtılıyordu; sonunda ise dürüst, sınıf bilincine kavuşmuş bir işçi oluyordu. Senaryo çevrenin iyi seçilmiş, doğal renkleriyle yazılmıştı; yazarının bilgisini, gözlem gücünü açığa vuran ilginç, canlı malzeme taşıdığı söz götürmezdi. Ama senaryo yine de geri çevrildi. Birbirine ancak zaman içindeki sıralanmaları bakımından bağlanmış bir dizi yaşam dilimi, bir dizi raslantı, karşılaşma, önünde sonunda, bölükler topluluğundan başka bir şey değildir. Anlatılan bütün olayların anlamını kendisinde birleştiren temel düşünce niteliğindeki tema... İşte eksik olan buydu. Dolayısıyle, tıpkı sokakta, bir pencerenin önünden geçen yayalar gibi, çeşitli karakterler anlamsız, kahramanın ve onun çevresindekilerin davranışları düzensiz ve gelişigüzeldi.

Fakat aynı yazar senaryoyu yeniden ele aldı, kendisine yapılan açıklamalara uyarak değiştirdi; açıklıkla formülleştirilmiş bir temanın kılavuzluğuyla kahramanın gelişme çizgisini

SİNEMATEK.TV

yeniden çizdi; temele şu düşünceyi yerleştirdi: "Devrimci eğilim yetmez; davanın hizmetinde olabilmek için insan gerçek üzerine düzenli bir bilinçliliğe varmalı." Başlangıçtaki taşkın işçi gözü pek bir anarşiste dönmüştü, böylelikle düşmanları onun karşısında açık ve belirli bir cephe meydana getiriyorlardı; kahramanın bunlarla ve gelecekteki dostlarıyla temasları açık bir anlam ve amaç taşıyordu. Bir sürü yapmacık, iç içe geçme olaylar temizlenmişti. Değiştirilmiş olan senaryo düzgün, inandırıcı bir bütünlüğe erişmişti. Yukarıda belirtilen düşünce bu temayı adlandırabilmekteydi. Temanın açıklıkla ortaya konması bütün çalışmayı ister istemez düzenler ve açıkça etkili bir yaratmayla sonuçlanır. Şunu kural diye bellemek gerek: Temayı açıklık ve kesinlikle formülleştirin, aksi takdirde yapılan çalışma, her sanat yapıtı için şart olan temel anlam ve birliği kazanamaz. Bunun ötesinde temanın seçimini etkilendiren bütün sınırlamalar olgu -geliştirimle ilgilidir. Daha önce de söylediğim gibi, yaratma işlemi hiç bir vakit şematik bir sıra izlemez; temayı düşünmek hemen hemen aynı zamanda olguyu ve bunun geliştirimini düşünmeyi de gerektirir.

TEMANIN OLGUSU VE GELİŞTİRİMİ

Senaryocu, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapıtın çatısında yer alacak belirli bir malzemeye

SİNEMATEK.TV

sahiptir. Bu malzemeyi senaryocuya bilgisi, tecrübesi, nihayet düşgücü sağlar. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir.

Senaryocu temanın olgusu ve geliştirimi alanına girince önce yaratıcı çalışmanın gerekleriyle karşılaşır. Tema, tanımı bakımından nasıl sanat-üstü bir öğeyse, buna karşılık olgu üzerindeki çalışma belli bir sanata özgü bir dizi koşula bağlıdır.

Önce işin en genel yönüne yaklaşalım, olgu üzerindeki çalışmanın niteliğini belirliyelim. Bir yazar her hangi bir yapıtı tasarladığında daima, temanın aydınlanması için önemli olan kilit taşları alır ve bunları hazırlanmakta olan yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirtir. Bu kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri, bu kişileri bir araya getiren olayların niteliği, hızlanma ve yavaşlanma öğelerinin anlam ve gücünü belirliyen ayrıntılar, hatta çok vakit sadece güçleri ve taşıdıkları anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur.

Şüphesiz buna tıpa tıp uyan bir işlem, senaryocunun çalışmasında da ortaya çıkar. Olguyu soyut olarak düşünmek imkânsızdır.

SİNEMATEK.TV

Kahramanı başlangıçta bir anarşist olarak tasarlayıp, sonra da devrimci çalışması için giriştiği çabalardaki aksilikler yüzünden bilinçli bir işçi olmasını planlamak mümkün değildir. Bu çeşit bir şema temayı hiç ilerletmez, bizi geliştirime yakınlaştırmaz. Yalnız *ne* olduğunu değil, *nasıl* olduğunu da tasarlamak gerekir; olgu üzerindeki çalışmanın daha başlangıcında *biçim* kendini duyurmalıdır. Kahramanın evrensel felsefesinde bir reform tasarlamak senaryoda bir doruk yaratmaktan henüz epey uzak kalır. Senaryocuya göre perdeden seyirciyi etkiliyecek belirli, somut bir biçim bulunmadan önce, soyut bir reform düşüncesinin yaratıcı bir değeri yoktur ve olgunun kuruluşunda bir kilit taşı olamaz. Fakat bu kilit taşları gereklidir, bunlar çatıyı meydana getirir ve senaryonun gelişmesindeki önemli bir aşamanın dikkatsiz ve soyut olarak işlenmesinde daima ortaya çıkabilecek boşluklar tehlikesini ortadan kaldırır. Son filimsel çalışmada bu öğenin ihmali, plastik işleyişe uygun düşmiyen anlamsız malzemenin ortaya çıkışına, böylece bütün yapıyı yıkmağa yol açabilir.

Romancı kilit taşlarını yazılı anlatımla, oyun yazarı konuşmalarla belirtir, senaryocu ise bunu plastik (görünüşü anlamlı) görüntüler biçiminde düşünmelidir. Senaryocu düş gücünü eğitmeli, zihnine gelen her şeyi perde üzerindeki görüntüler dizisi olarak görmek alışkanlığını geliştirmelidir. Dahası var: Senaryocu bu görüntülere hükmetmesini ve bunlar arasın-

SINEMATEK.TV

dan en açık, en canlı olarak gözünün önüne getirebildiklerini seçmesini öğrenmelidir; yazar sözcüklerine, oyun yazarı konuşmalarına nasıl hükmediyorsa senaryocu da görüntülerine öyle hükmetmesini bilmelidir.

Olgu ve geliştirimin açıklık ve canlılığı, temanın açıklıkla formülleştirilmesine doğrudan doğruya bağlıdır. Basitliği söz götürmiyen ve büyük bir değer taşımıyan *Saturday Night - Cumartesi gecesi*[1] adlı bir Amerikan filmini örnek olarak alalım. Her ne kadar bu filmin içeriği hafifse de, açıklıkla çizilmiş temanın, sadelik ve canlılıkla işlenmiş olgunun güzel bir örneğini vermektedir. Tema şudur: "Değişik toplumsal sınıflardan insanlar evlendikleri takdirde hiç bir vakit mutlu olamazlar." Olgunun kuruluşu şöyle gelişmektedir: Şoförün biri bir iş adamının her gün arabasında getirip götürdüğü kızına tutulduğu için, kendisini seven bir çamaşırcı kıza yüz vermez. Başka bir iş adamının oğlu da evlerinde gördüğü bu çamaşırcı kıza tutulur. Çifte düğün yapılır. Konaktan gelen genç kıza şoförün tavan arasındaki daracık odası köpek kulübesi gibi gelir. Ağır bir iş gününün sonunda evinde yemeği hazır bulmağı uman şoförün bu haklı isteği yenilmez bir engelle karşılaşır, çünkü eşi ne ocak yakmağı ne yemek pişirmeği bilmektedir; ocak gereğinden fazla ısınmıştır, kap kacak genç kadının ellerini kirletir ve yarı çiğ yemekler

[1] Cecil B. de Mille'in 1922'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Conrad Nagel, Leatrice Joy, Edit Roberts. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

şoför tarafından yerlere fırlatılır. Şoförün arkadaşları neşeli bir gece geçirmek için misafir geldiklerinde, şımarık genç kadının ölçülerine göre öyle kabaca davranırlar ki, genç kadın kapıyı vurup çıkar ve beklenmedik bir isteri nöbetine tutulur.

Öte yandan zengin delikanlının konağındaki eski çamarcı kızın durumu da bundan iyi değildir. Kendisini hor gören hizmetçilerin ortasında genç kız bir sıkıntıdan öbürüne düşer; soyunmasına ve giyinmesine yardım eden oda hizmetçisine şaşar, uzun gece elbisesi içinde sakar ve gülünç görünür, bir ziyafette alay konusu olarak kocasını ve akrabalarını sıkıntılı duruma sokar. Bir gün şoför ile eski çamaşırcı raslaşırlar; ikisinin de uğradığı hayal kırıklığı yüzünden eskiden birbirlerine duydukları ilgi yeniden canlanır. İki mutsuz çift ayrılır, yeni ve daha mutlu bir çift olarak birleşirler: Çamaşırcı kız mutfakta bütün ustalığını gösterir, zengin delikanlının yeni eşi de elbisesini kendisine tam yakıştırır ve fokstrotu kusursuz yapar.

Olgu da tema kadar ilkeldir, ama yine de filim açık, iyi düşünülmüş yapısı bakımından çok başarılı sayılabilir. Ayrıntıların her biri yerli yerindedir ve ana düşünceye doğrudan doğruya bağlıdır. Filmin içeriğinin bu üstünkörü taslağında bile insan canlı, iyi verilmiş görüntülerin varlığını duymaktadır: Mutfak, şoförün arkadaşları, zarif elbiseler, ziyafetteki davetliler, sonra yine mutfak, başka çeşitten

SİNEMATEK.TV

elbiseler. Senaryonun gelişmesindeki her önemli öğe açık, *plastik* malzemeyle nitelenmiştir.

Bunun karşıtı bir örnek olarak, her gün bol sayıda gelen senaryoların birinden şu aktarmayı vereceğim: "Nikonov ailesi korkunç bir fakirlik içindedir, ne baba ne de Nataşa iş bulabilmiştir, her yerden geri çevrilirler. Andrey onları sık sık ziyaret eder, coşkun konuşmalarıyla umutsuz Nataşa'yı yüreklendirmeğe çalışır. Sonunda umutsuzluğa düşen baba patrona gidip barışmak ister, patron kızını kendisine vermesi şartiyle buna razı olur..." Bu, anlatış yönünden filimsel renksizliğin ve hiçliğin tipik bir örneğidir. Burada raslaşmalardan ve konuşmalardan başka bir şey yok. "Andrey onları *sık sık* ziyaret eder", "coşkun konuşmalarla *yüreklendirmeğe çalışır*", "*her yerden* geri çevrilirler"... gibi sözler, olgu üzerindeki çalışma ile senaryonun sonradan alacağı filimsel biçim arasındaki her hangi bağıntıdan tamamiyle habersiz oluşu ortaya koymaktadır. Bu çeşit olaylar, en iyi durumda, ara yazılar için malzeme sağlıyabilir, ama çekimler için asla. "Sık sık" sözü, ne yönden alınırsa alınsın, birçok anlamına gelir, Andrey'i dört beş kere ziyaret ederken göstermek ise bu senaryonun yazarına bile saçma gelecektir; aynı şey "her yerden geri çevrilirler" sözüne de uygulanır.

Bunları söylemek, bir sözcük üzerinde ukalâlık etmek değildir. Senaryonun genel geliştiriminin hazırlık aşamasında bile, gösterilmesi imkânsız ya da mutlaka gerekli olmıyan

SİNEMATEK.TV

hiç bir şeyin yer almaması, ancak plastik yönden anlam taşıyan, açık kilit taşlarının kullanılması gerektiğini kavramak önemlidir. Korkunç fakirliği gösterek bir sahnenin özelliğini dışarıdan verebilmek, Andrey ile Nataşa arasındaki ilişkiyi belirtecek davranışları (sözleri değil) bulmak... İşte bu kilit taşlarının vereceği şeyler. Plastik biçim üzerindeki çalışmanın bundan sonraki aşamanın işi olduğu ve bunun yönetmene bırakılabileceği ileri sürülebilir, fakat ben buna karşı sonraki geliştirimde boşluklara imkân vermemek için, işe hazırlık aşamasında bile muhtemel plastik biçimin göz önünde canlandırılmasının öneminde yine direniyorum. Örneğin, az önce belirtilen tamamiyle gereksiz ve plastik anlatımdan yoksun "sık sık" sözcüğünü hatırlayınız.

Böylece, senaryocunun kendisini daima plastik malzemeye göre ayarlaması zorunluluğunu koymuş olduk. Bu plastik malzeme, sonunda senaryocunun anlatımına biçim vermeğe yarıyacaktır. Şimdi bir bütün olarak olgunun yoğunluğu sorununa dönüyoruz. Bir hikâyenin, bir romanın, bir oyunun yapısını düzenliyen bir sürü ölçü vardır. Hiç şüphesiz bu ölçüler senaryo çalışmasıyla da sıkı sıkıya ilgilidir, ancak bunlar bu incelemenin dar çerçevesi içinde ele alınamaz. Senaryonun genel yapısıyla ilgili sorunlardan burada yalnız birinden söz açmak gerekir. Senaryocu geliştirim üzerindeki çalışması sırasında, olguda değişik *gerilim* derecelerini daima göz önünde

SİNEMATEK.TV

bulundurmalıdır. Bu gerilimi seyirciye de yansımalı, filmin belirli bölümünü az çok bir heyecanla izlemeğe zorlamalıdır. Bu heyecan sadece dramatik duruma bağlı değildir, tamamiyle yabancı yöntemlerle de yaratılabilir ya da artırılabilir. Olgunun canlı öğelerinin yavaş yavaş yumaklaşması, karakterlerin hızlı, canlı davranışlarından meydana gelen sahnelerin sokuluşu, kalabalık sahnelerin sokuluşu, bütün bunlar seyircinin heyecanındaki artışı yönetir. Bundan başka, olgunun gelişmesiyle yavaş yavaş dolan seyircinin en etkili içtepiyi en sonunda göstermesini sağlıyacak yolda senaryoyu kurmağı da öğrenmek gerekir. Senaryoların çoğu gerilimi acemice kurmaktan dolayı aksar. Buna örnek olarak *Neobiçainiye prikluçeniya Mistera Vesta v stranye bolşevikov - Bay Batı'nın bolşevikler diyarındaki olağanüstü serüveni*[1] adlı Sovyet filmi gösterilebilir. Filmin ilk üç makarası gittikçe artan bir ilgiyle seyredilmektedir. Bay Batı adındaki Amerika'lı bir ziyaretçiyle Moskova'ya gelen bir kovboy son derece çapraşık bir dizi olayın içine düşüp kurtulur, kovboyun becerikliliğiyle birlikte ilgi de gittikçe artar. İlk makaraların yoğun canlılığı büyük bir rahatlıkla seyredilmekte, seyirciyi gittikçe artan bir heyecanla sarmaktadır. Fakat üçüncü makara bittikten sonra kovboyun serüvenlerinin beklenmedik bir yolda sona ermesiyle, geri

[1] Lev Kuleşov'un 1924'te çevirdiği ve Pudovkin'in senaryocu, yönetmen yardımcısı, dekorcu ve oyuncu olarak çalıştığı filim. Oyuncular: Podobed, Valya Lopatina, Boris Barnet, Pudovkin. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

kalan bölüm ustalıkla yönetime rağmen aynı ilgiyi toplamamaktadır. Hele bütün filmin en zayıf malzemesini (Moskova sokaklarında bir gezinti ve bir çok boş fabrika) taşıyan son makara, filmin yarattığı iyi izlenimi tamamiyle silmekte ve seyirci sinemadan hoşnutsuz ayrılmaktadır.

Buna karşıt ve olgudaki gerilimin hızlanıcı öğelerinin doğru olarak düzenlenmesini gösteren örnekler, tanınmış Amerikan yönetmeni Griffith'in filimlerinde bulunabilir. Griffith günümüze kadar bir çok meslektaşının kullandığı bir filim sonu çeşidi yaratmıştır, hatta bu filim sonu çeşidi onun adını taşır. Daha önce örnek verdiğimiz *Hoşgörüsüzlük*'ün günümüzde geçen bölümünü ele alalım. Bir greve katıldığından dolayı işinden atılan genç bir işçi New York'a gelir ve gelir gelmez bir hırsız çetesinin içine düşer, fakat sevdiği kızla buluştuktan sonra namuslu bir iş tutmağa karar verir. Ama "kötü adamlar" delikanlıyı rahat bırakmaz, sonunda onu cinayetten mahkemeye düşürürler. Genç işçi hapse girer. Deliller yargıca ve jüri üyelerine öylesine su götürmez gelir ki, delikanlı ölüme mahkûm edilir. Filmin sonunda, delikanlının sevgilisi -bu arada onunla evlenip karısı olmuşturhiç beklenmedik bir anda asıl katili bulur; kocası idama götürülmek üzere hazırlanmaktadır, duruma ancak vali karışabilir, o da tam bu sırada ekspresle şehirden ayrılmıştır.

SİNEMATEK.TV

Burada kahramanı kurtarmak için korkunç bir yarış başlar. Kadın bir yarış otomobiliyle trenin ardına düşer; yarış otomobilini süren, bir insanın hayatının otomobilin hızına bağlı olduğunu anlamıştır. Hapishanedeki hücrede idam edilecek adama son dinî telkin yapılır. Otomobil neredeyse eksprese yetişmek üzeredir. İdamla ilgili hazırlıklar neredeyse bitecektir. Tam son anda, ilmik kahramanın boynuna geçirilirken, kadının son bir çabasıyla sağlanmış olan af kararı gelir. Hızlı sahne değişmeleri, delice bir hızla giden tren ve otomobil ile masum bir insanın idamı için yapılan düzenli hazırlıkları gösteren sahnelerin birbirini izlemesi, seyircinin gittikçe artan kaygısı –"zamanında yetişecekler mi, zamanında yetişecekler mi?"– ... Bütün bunlar heyecanın artmasını zorlamakta ve filmin sonuna yerleştirildiği için de yapıtı başarıyla sonuçlandırmaktadır. Griffith'in bu yönteminde, olgunun iç dramatik içeriği ile dış çabanın (canlı gerilimin) ustaca kullanılışı birleşmektedir.

Griffith'in filimleri, yerli yerinde karşı karşıya getirilmiş yoğunlaşmaların örneği olarak kullanılabilir. Değişik karakterlerin davranışlarındaki bütün çizgilerin açıklıkla gösterildiği, karakterlerin yer aldığı bütün önemli olayların birbiri ardından anlatıldığı, olgudaki gerilimin yavaş yavaş yoğunlaşarak doruksal bir sona ulaştırılacak yolda ele alınıp kurulduğu bir olgu çalışması düşünelim. Bu durumda

SİNEMATEK.TV

bile geliştirim büyük bir değer taşıyan ve yönetmene anlatımda yararlı olan bir geliştirimdir. Salt edebî cümlelerle yazılmış bile olsa böyle bir geliştirim, senaryoya gerekli metni sağlıyacaktır. Usta bir yönetmenin elinde böyle bir geliştirim, daha önce sözünü ettiğim plastik malzeme olgunun hazırlanışında ne kadar göz önüne alınmışsa o kadar kolaylıkla, çevirim senaryosuna dönüştürülebilecektir.

Senaryocunun çalışmasında bundan sonraki aşama, olgunun sinemalık yönden elden geçirilmesidir. Senaryo ayrımlara, ayrımlar sahnelere, sahneler çekimlere bölünmelidir. Çekimler, daha sonra bir araya getirilerek filmi meydana getiren ayrı ayrı selüloit parçalardır. Bir makaralık filim belli bir uzunluğu aşmamalıdır; makaranın ortalama uzunluğu 900 ayaktan (274,3 m.) 1,200 ayağa [360 m.] kadar değişir. Filimler genellikle altı ile sekiz makara arasında değişir; çalışmasına filimsel bir özellik kazandırmak istiyen senaryocu bu filmin uzunluğunu *duymasını* öğrenmelidir. Senaryocu, bu uzunluğu doğru olarak duyabilmek için şunları göz önünde tutmalıdır: Gösterici normal hızda saniyede bir ayak [30,4 cm.] hızla döner. Dolayısiyle bir makara 15 dakika, bütün filim de bir buçuk saat kadar sürer. Her sahne perdede görüldüğü üzere bir makaranın tamamlayıcı parçası olarak göz önünde canlandırılmağa çalışılır ve her biri için gerekli süre hesaplanırsa, bütün senaryonun içeriği olarak gerekli olan süre anlaşılabilir.

SİNEMATEK.TV

Makaralar, ayrımlar ve sahneler olarak ilk ve temel bölünmeye göre hazırlanmış bir senaryonun biçimi şöyledir:

BİRİNCİ MAKARA

1. *Sahne* — Bir araba çamura bata çıka köy yolunda ağır ağır ilerler. Kukuletalı arabacı isteksiz ve kaygılı bir tavırla yorgun atlarını hızlandırmağa çalışır. Arabanın bir köşesinde titreyip duran biri, içeri giren rüzgârdan korunmak için eski bir asker kaputuna sarınmağa çalışır. Arabaya doğru ilerliyen bir yaya durur, arabaya merakla bakar. Arabacı adama döner.

Ara yazı:

"*Nakabin'e çok var mı?*"

Yaya eliyle bir yeri göstererek cevap verir. Araba yeniden yola koyulur. Yaya, arabanın ardından bakar, sonra yoluna devam eder.

2. *Sahne* — Bir köylü kulübesi. Köşedeki bir peykede paçavralara sarılı yaşlı bir adam yatmaktadır. Adam güçlükle solumaktadır. Yaşlı bir kadın ocakta harıl harıl çalışır, kap kacak arasında gürültü çıkararak dolaşır. Hasta büyük bir güçlükle dönerek kadına bir şeyler söyler.

Ara yazı:

"*Galiba kapı vuruluyor.*"

Yaşlı kadın pencereye gider, dışarıya bakar.

SİNEMATEK.TV

Ara yazı:

"Sana öyle gelmiş, Mironiç ; kapıyı rüzgâr tıkırdatıyor."

Bu biçimde yazılmış, ayrı ayrı sahnelere bölünmüş, ara yazıları yazılmış bir senaryo, filim çalışmasının ilk aşamasıdır, fakat yukarıda sözü geçen ve hemen çevrilmeğe hazır çevirim senaryosundan henüz oldukça uzaktır. Belli bir sahneye özgü bir sürü ayrıntıların bulunduğuna ve bunların örneğin "çamura bata çıka", "kaygılı tavırla", "asker kaputuna sarınmış bir yolcu", "içeri giren rüzgâr" gibi edebî biçimiyle göze çarptığına dikkat ediniz. Sahnenin bir bütün olarak çevrilmesinde, tıpkı yazılar gibi sadece gelişi güzel yer almışsa bu ayrıntılardan hiç biri seyirciye ulaşmıyacaktır. Filim tamamiyle özel ve çok etkili yöntemlere sahiptir. Bu yöntemlerin yardımıyla bütün ayrıntılara (çamur, rüzgâr, arabacının davranışı, yolcunun davranışı) seyircinin dikkatini çekmek mümkündür. Ancak bunun için yukarıdaki örnekte olduğu gibi bunları tek tek göstermeli, sadece "kötü hava", "arabanın içinde iki adam"la geçiştirmemeliyiz. Bu yönteme kurucu kurgu denir. Buna benzer bir şey, bir sahnenin anlatılışına "omuz çekimi" eklenerek bazı senaryocular tarafından kullanılmaktadır: "Bir dinî bayram sırasında köyün bir sokağı. Kaynaşan bir köylü topluluğu. Bunların ortasında bir komsomolka konuşur (omuz çekimi).

SİNEMATEK TV

Başkaları da gelir. Köyün yaşlıları. Bunların öfkeyle bağrıştıkları duyulur."

Bu çeşit "araya sokuşturulan omuz çekimi"-nin hiç kullanılmaması daha iyidir: Bunların kurucu kurguyla hiç bir ilişiği yoktur. "Araya koyma", "bağlayıcı çekim" gibi terimler saçma deyimlerdir, filmin teknik yöntemleri konusundaki eski anlayışsızlığın kalıntılarıdır. Bu çeşit örneklerdeki sahnelere organik olarak bağlı bulunan ayrıntılar sahnenin içine sokuşturulmamalı, sahne doğrudan doğruya bunlarla kurulmalıdır. Plastik malzemenin temel çeşitleri ve seçimi konusunda gerekli açıklamaları yaptıktan sonra, seyircilerin perdeden iyice etkilendirilmelerinin temel yöntemi olarak kurguya yeniden döneceğiz.

SONUÇ

Senaryocu seyirciye perdeden düşüncesini bütünüyle aktarmağı istiyorsa, çalışmasını mümkün olduğu kadar son çevirim biçimine yaklaştırmalı, yani yönetmenin daha sonradan kullanacağı bütün bu özel yöntemleri göz önüne almalı, kullanmalı, hatta yenilerini bulmalıdır. Senaryocu filimleri dikkatle seyretmeli, bunları seyrettikten sonra çeşitli ayrımları kendi kurgu yapısı içinde ele alarak bunları anlatmağa çalışmalıdır. Başkalarının çalışmalarının bu yolda dikkatle incelenmesiyle gerekli tecrübe

SİNEMATEK.TV

edinilmiş olur. Burada tamamlanmış, kurgusu yapılmış, çevirime hazır bir senaryo ayrımını örnek olarak vereceğim.

BİRİNCİ MAKARA

Ara yazı:

"*İşçilerin ayaklanması bastırıldı.*"

1. *Yavaş açılma.* — Yerlere boş kovanlar dağılmıştır. Ötede beride tüfeklerin yerlerde yattığı görülür.

2. *Yavaş çevrinme.* — Merceğin önünden uzun bir barikat geçer. Barikatın üzerinden işçilerin cesetleri sarkmaktadır.

3. Barikatın bir bölümü. İşçilerin cesetleri. Başı geriye düşmüş bir kadın cesetlerin arasında yatmaktadır. Kırık bir bayrak direğinde yırtılmış bir bayrak asılıdır. *Zincirleme.*

4. *Daha yakın çekim.* — Başı geriye düşmüş kadın. Gözleri alıcının merceğine dikilidir. *Zincirleme.*

5. Yırtık bayrak rüzgârda sallanır. *Yavaş kararma.*

Bu yavaş, ağır başlı bir başlangıç ayrımının örneğidir. Zincirlemeler, yavaşlığı artırmak için kullanmıştır. Çevrinme de aynı etkiyi sağlamaktadır. Açılma ve kararmalar ayrımı değişik, bağımsız bir motife bölmektedir.

SİNEMATEK TV

Şimdi de hızlandırılmış bir kurgu temposundaki canlı ayrım örneği.

1. Bir işçi kütlesi köşeyi dönüp koşar. İşçiler merceğe doğru koşmaktadırlar. İşçiler merceğin önünden hızla geçerler.
2. Bir işçi kocaman bir demirin üstünden atlar, birdenbire durup bağırır:

   Ara yazı:

   "*Birinci atölyeyi kurtarın*".
3. Bir başka işçi bir vinçe çıkar
4. Bir canavar düdüğünün istimi. Canavar düdüğü çılgınca çalar.
5. Vinçteki işçi eğilip aşağıya bakar.
6. Koşuşan işçi kalabalığı *(üstten görüş)*.
7. Vinçteki adam bütün gücüyle haykırır:

   Ara yazı (büyük harflerle):

   "*BİRİNCİ ATÖLYEYİ KURTARIN*"
8. *Üstten görüş.* — Koşan kalabalık durur, bir an bekler, sonra yeniden koşar.
9. Koşanlardan bir grup bir kadına çarpıp yere devirir.
10. *Omuz çekimi.* — Yere düşen kadın kalkar, sallanarak iki eliyle başım tutar.
11. Koşan kalabalık.

Bu örnekte, istenilen heyecanı ritimleriyle yaratan ve birbirini hızla kovalıyan parçaların kurgusu yer almaktadır. Ara yazıların boyun-

SİNEMATEK.TV

daki büyüme, artan paniği kuvvetlendirmektedir.

Şüphesiz senaryonun bu çeşidi esaslı, özel bir eğitimi gerektirmektedir. Fakat yine tekrarlıyayım ki, senaryonun teknik yönden doğru olan bu biçime ancak mümkün olduğu kadar yaklaşma çabasını genel nitelikteki bir çalışmada, filim çalışmasında bile *kullanılabilecek* malzeme verebilen bir yazar yapabilir.

Bir senaryo ancak yazarı özel yöntemleri iyice bildiği, bunları istenilen etkiyi yaratmakta nasıl kullanacağını öğrendiği takdirde iyi bir senaryo olabilir. Aksi takdirde senaryo ham maddeden başka bir şey olmaz ve aşağı yukarı yüzde doksan oranında bir uzman tarafından işlenmesi gerekir.

SİNEMATEK.TV

II: PLASTİK MALZEME

Senaryocu yazdığı her cümlenin perdede her hangi bir görüntü biçiminde plastik olarak görüneceğini daima aklında tutmalıdır. Dolayısiyle önemli olan senaryocunun yazdığı sözcükler değil, bu sözcüklerde anlattığı plastik görüntülerin dıştan verilmesidir. Doğrusu istenirse bu çeşit plastik görüntüler bulmak kolay değildir. Bu plastik görüntüler her şeyden önce açık ve zengin anlamlı olmalıdır. Edebiyatla tanışığı olan herkes, zengin anlamlı bir sözcüğün ya da zengin deyişin ne olduğunu gözünde canlandırabilir; zengin anlamlı sözcükleri, zengin anlamlı, canlı sözcük kuruluşları -yani cümleler- olarak anlatmak gibi şeylerin bulunduğunu bilir. Yine bunun gibi, tecrübesiz bir yazarın bir sürü gereksiz sözcüklerle dolup taşan, dolambaçlı, karanlık deyişinin,

SİNEMATEK.TV

bunları seçmek ve kullanmaktaki yeteneksizliğinden ileri geldiğini bilir. Burada edebî yapıt için söylenenler, senaryocunun çalışmasına da tamamiyle uygulanabilir, sadece sözcüğün yerini plastik görüntü almıştır. Senaryocu plastik (görsel yönden zengin anlamlı) malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmelidir; yani, yaşamdan ve yaşamın gözleminden gelen sınırsız malzeme yığını içinden düşüncesinin bütün içeriğini görüntülerde en açık ve canlı olarak verebilecek bu biçimleri ve hareketleri nasıl bulacağını ve nasıl seçeceğini bilmelidir.

Bazı örnekler verelim. *Tol'able David* - *Sabırlı David*[1] filminde yeni bir karakterin -bir hapishane kaçkını, bir serseri- olguya katıldığı bir ayrım vardır. Bu tam bir kötü adam tipidir. Senaryocunun görevi bu tipin niteliklerini vermekti. Şimdi aşağıdaki çekimler dizisini anlatarak bunun nasıl yapıldığını çözümliyelim:

1. Traşsız yüzündeki kıllarla suratı olduğundan da iri görünen kaba, dejenere bir tip olan serseri bir eve girmek üzeredir, fakat birden durur, gözüne bir şey çarpmıştır.
2. Bir şeye bakan serserinin yüzünü gösteren omuz çekimi.
3. Serserinin baktığı şey: Yumuk, küçük, uyuklayan bir kedi yavrusu.

[1] Henry King'in 1921'de çevirdiği filim. Oyuncular: Richard Barthelmess, Ernest Torrence, Walter Lewis. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

4. Yine serseriyi gösteren çekim: Kocaman bir taş alır. Uyuyan kedi yavrusunu öldürmek niyetinde olduğu açıkça bellidir ve bu niyetini gerçekleştirmesine ancak o sırada eve bir şeyler taşıyan birinin kazara ona çarpması engel olur.

Bu küçük sahnede bir tek açıklayıcı yazı yoktur, fakat sahne yine de açık, canlı ve etkilidir. Niçin? Çünkü plastik malzeme doğru ve uygun olarak seçilmiştir. Uyuyan kedi yavrusu katıksız masumluğun ve kaygısızlığın tam bir ifadesidir. Bundan dolayı iri yarı adamın elindeki kocaman taş, bu sahneyi gören seyircilerin gözünde hemen yersiz ve anlamsız bir vahşetin sembolü olmaktadır. Böylelikle istenilen sonuca varılmıştır. Karakteri verme işi tamamlanmıştır; aynı zamanda bunun soyut içeriği, yerli yerinde seçilmiş plastik malzemenin yardımıyla tam olarak anlatılmıştır.

Yine aynı filimden bir başka örnek. Sahnenin gelişi şöyledir: Bir köylü ailesinin başına felâket gelip çatar: En büyük oğul yediği bir taştan kötürüm olmuştur, baba bir kalp krizinden ölmüştür, henüz çocuk denecek yaştaki en küçük oğul (filmin kahramanı) bütün bu felâketlerden kimin sorumlu olduğunu bilmektedir: Ağabeyine haince saldıran serseri. Filim boyunca delikanlı sık sık serseriden intikam almağa çalışır. İntikam aracı da eski bir filintadır. Kötürüm delikanlı eve getirilip aile umutsuz bir şaşkınlıkla yatağının çevresine toplandığı vakit, küçük oğul yarı ağlayıp yarı

SİNEMATEK.TV

diş gıcırdatarak filintayı gizlice doldurur. Babanın birdenbire ölümü, ananın umutsuzca oğlunun ayaklarına sarılarak yalvarmaları, delikanlının feveranını yatıştırır. Çocuk ailenin tek umududur. Daha sonra çocuk yine gizlice filintaya yaklaşıp onu duvardan indirdiği vakit, annesinin onu çağırması ve sabun almaya gitmesini söylemesi, delikanlıyı tüfeği yeniden duvara asmak ve bakkala koşmak zorunda bırakır. Burada eski, zavallı görünüşlü filintanın ne kadar ustalıkla kullanıldığı dikkati çekmektedir. Filinta burada çocuğun içini kemiren intikam hırsını canlandırır gibidir. Çocuğun eli ne vakit filintaya uzansa seyirci kahramanın kafasından ne geçtiğini bilmektedir. Burada ne ara yazı, ne açıklama gereklidir. Biraz önce anlatılan, anneye sabun getirme sahnesini hatırlayın: Filintayı duvara asıp bakkala koşmak, bir başkası uğruna kendi benliğini unutmayı anlatmaktadır. Bu tam bir karakter yaratmadır; bir yanda henüz yarı çocuk sayılacak bir insanın saf dürüstlüğü, bir yanda görev duygusunun uyanışı verilmektedir.

The Leather Pushers - Boksörler[1] adlı filimden bir örnek: Sahne şöyledir: Bir adam bir masada oturmuş arkadaşını beklemektedir. Sigarasını içer, önünde bir sigara tablasıyla yarıya kadar dolu bir kadeh bulunmaktadır. İkisinde de sayısız izmarit vardır. Seyirci adamın ne kadar uzun zamandan beri beklediğini ve bir sürü

[1] 1922'de çevrilen bir Amerikan filmi. Oyuncular: Reginald Denny. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

sigara içmesine yol açan heyecanının derecesini hemen anlar.

Yukarıda verilen örneklerden zengin anlamlı plastik malzeme teriminden ne anlaşıldığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Burada bir kedi yavrusu, bir serseri, bir taş, bir filinta, biraz izmarit bulduk. Bu eşyanın ya da kişilerin hiç biri buraya gelişi güzel sokulmamıştı; her biri hiç bir açıklama gerektirmiyen fakat yine de açık ve belli bir anlam taşıyan bir görsel görüntü meydana getirmektedir.

Buradan da senaryocu için önemli bir kural çıkmaktadır: Senaryocu her sahneyi işlerken, her görsel görüntüyü dikkatle incelemeli ve seçmelidir. Senaryocu her kavram, her düşünce için onlarca, yüzlerce plastik anlatım yolu bulunabileceğini, bunların arasından en açık ve en canlıyı seçmenin kendi görevi olduğunu unutmamalıdır. Bununla birlikte eşyanın filimde oynadığı önemli role özel bir dikkat gösterilmelidir. İnsanlar arasındaki ilişkiler, çoğunlukla, konuşmalar ve sözcüklerle aydınlanır. Hiç kimse eşya ile konuşmaya girişmez; bundan dolayıdır ki biraz önceki örneklerde de gördüğümüz gibi, eşya ile yapılan çalışma görsel hareketle verileceğinden filim teknisyeni için özel bir önem taşır. Öfkeyi, sevinci, şaşkınlığı, üzüntüyü ... sözle ve bunun yanı sıra yer alan davranışla değil de eşyaya bağlı hareketlerle canlandırmağa çalışın, o vakit plastik anlamla dolup taşan görüntülerin zihninize nasıl akın ettiklerini göreceksiniz. Plastik malzemeyle ça-

SİNEMATEK.TV

lışmanın senaryocu için çok büyük önemi vardır. Senaryocu bu çalışmada yazdığının perdede nasıl görüneceğini düşünde canlandırmağı öğrenir; böylelikle edinilen bilgi, doğru ve verimli bir çalışma için çok gereklidir.

İnsan, kavramlarını açık ve canlı görsel görüntüler olarak anlatmıya çalışmalıdır. Tutalım ki, olgudaki kişilerden birinin karakterini çizmek söz konusudur; bu kişi öyle bir durumun ortasına yerleştirilmelidir ki bazı hareket ve davranışlar yardımıyla istenilen şekilde görülebilsin (serseri ile kedi yavrusunu hatırlayın). Tutalım ki, her hangi bir olayı vermek söz konusu olsun; bu sahneler, anlatılacak olayın özünü görsel yönden en canlı biçimde ortaya koymak üzere bir araya getirilmelidir.

Bu söylediklerimizle ilgili olarak şimdi ara yazı sorununa dönmemiz gerekiyor. Yazıların bol sayıda ve rasgele kullanılan öğeler olmasından elden geldiği kadar kaçınılması yolundaki yaygın görüş temelinden yanlıştır. Ara yazı filmin, dolayısiyle senaryonun organik bir parçasıdır. Şüphesiz bir ara yazı gereksiz de olabilir, ama bu durumda gerçekte gereksiz olan ara yazı değil bütün bir sahnedir. İçeriklerine göre ara yazılar iki bölüme ayrılabilir:

AÇIKLAMA YAZILARI

Bu çeşit yazılar seyirciye gerekli bilgiyi kısa ve açık olarak verir, böylelikle de bazan senaryonun gelişmesinde olgunun bütün bir

SİNEMATEK.TV

bölümünün yerini tutar. *Sabırlı David*'ten bir örnek alalım: Senaryonun kahramanı üzerinde kötü etkide bulunacak kişileri yaratırken senaryocuya gerekli olan üç serseri olguya sokulur. Bunların perdede görünmesinden önce bir ara yazı verilir: "Yakındaki hapishaneden üç mahkûm kaçtı." Şüphesiz bu yazının yerine doğrudan doğruya kaçış da gösterilebilirdi. Fakat senaryocu için önemli olan kaçış değil de serseri olduğundan, olgunun gelişmesinde büyük bir önemi olmıyan kaçış olayının yerine senaryocu bir ara yazı koymaktadır. Temel olay -serserinin ortaya çıkışı- perdede bu ara yazıdan sonra gösterilmektedir. Bu yerinde bir buluştur. Senaryonun bir temel öğesinin, yani kendinden sonraki bir hareketin kaynağı olan bir öğenin yerine bir ara yazıyı geçirmeğe gelince bu tamamiyle ayrı bir şeydir. Örneğin "Katı yürekli kocasının karakterine dayanamıyan Olga onu terketmeğe karar verdi" yazısından sonra Olga kapıdan çıkıp giderken gösterilir. Bu hiç de iyi bir şey sayılamaz. Burada hareket, ara yazıdan zayıftır ve ilgili plastik sorunun çözülmesindeki beceriksizliği ortaya koymaktadır.

"Açıklama yazıları" bölümüne, hareketin saatini ya da yerini belirten yazılar da sokulmalıdır. Örneğin "geceleyin", "Ivan'larda" gibi. Senaryoda sözcüklere bırakılan bu bölümlerin görsel olarak verilmesi, olgunun gelişmesini yersiz olarak ağırlaştıracak, uzatacaktı. "Açıklama yazıları" için söylenenleri özetlemek üzere

SINEMATEK.TV

şu noktayı bir kez daha belirtmemiz gerekiyor: Açıklama yazıları ancak senaryodan gereksiz olanı kaldırırsa, seyirciye en önemli noktaları kısaca açıklarsa, seyirciyi daha sonraki hareketi (serseri örneğinde olduğu gibi) daha açık olarak anlamağa hazırlarsa iyidir. Bir açıklama yazısı hiç bir vakit hareketin daha sonraki görüntüsünden daha güçlü olmamalıdır (Olga'nın kocasını terketmesi örneğinde olduğu gibi).

KONUŞMA YAZILARI

Bu çeşit ara yazı filme canlı, konuşulan sözleri getirir. Bunların önemini uzun uzadıya belirtmek gereksizdir. Bunlarla ilgili en önemli nokta şudur: Edebî yönden iyi işlenmeli ve şüphesiz, elden geldiği kadar kısa olmalı. Ortalama olarak her ara yazı satırının (iki üç sözcük) üç ayak [91.2 cm.] filim gerektirdiğini göz önüne almak gerekir. Dolayısiyle on iki sözcüklü bir yazı perdede 12–18 saniye kadar sürer ve bu çeşit zaman aralığından dolayı da ritmi, bununla da çekimlerin sıra ve izlenimini yok edebilir.

Açıklık, açıklama yazılarında olduğu kadar konuşma yazıları için de önemlidir. Cümlenin edebî güzelliğini artırabilecek fakat çabucak anlaşılmasını güçleştirecek gereksiz sözcüklere yer yoktur. Filim seyircisinin sözcükleri tadını çıkara çıkara anlamağa ayıracak vakti yoktur. Ara yazı seyirciye çabucak, daha okunuş sırasında "ulaşmalı"dır. Bu söylenenlere eklenmesi gereken bir nokta da şudur: Senaryonun kuruluşunda yazıların dağılışına dikkat edilmelidir.

SİNEMATEK.TV

Olgunun yazılarla sürekli, tekdüzenli olarak kesintilere uğraması hiç de hoş değildir. Bu ara yazıları (özellikle açıklama yazılarını) senaryonun bir bölümüne yığılacak, geri kalan bölümün olgunun serbestçe gelişimine açık kalacak yolda dağıtmak daha iyidir. Amerikalılar bu yolda çalışmaktadırlar: Gerekli bütün açıklamaları ilk makaralarda vermekte, orta bölümleri daha çok konuşma yazıları kullanarak kuvvetlendirmekte ve sonda gittikçe hızlanan tempoyla, hiç bir yazı kullanmaksızın düpe düz hareketi sona kadar sürdürmektedirler.

Şurasını belirtmek de yerinde olacaktır: Ara yazı, edebî içeriğinin dışında plastik bir içerik de taşıyabilir. Örneğin, sözcüğün önemi bu sözcüğün yazıldığı harflerin boyuyla birleştirildiği vakit çok kez büyük, göze çarpan harfler kullanılmaktadır. Bir örnek: *Golod... golod... golod... - Açlık... açlık... açlık...*[1] adlı propaganda filminde şöyle bir son yazısı vardır: Önce normal büyüklükte ilk sözcük olan "Arkadaşlar" görünür, bu sözcük kaybolup yerine daha büyük harflerle "Kardeşler" çıkar, nihayet bütün sahneyi kaplıyan üçüncü sözcük çıkar: "İmdat". Hiç şüphesiz böyle bir yazı, olağan bir yazıdan daha etkilidir. Ara yazının plastik boyunun göz önünde tutulması şüphesiz ilginç bir şeydir ve senaryocu bunu unutmamalıdır. Ama bir yazının

[1] Vladimir Gardin ile Pudovkin'in Volga boylarındaki açlığı anlatan belge-filimleri (1921). Oyuncular: N. Vişniyak, A. Gromov. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

plastik görünüşünden daha da önemli olan nokta ritim yönünden taşıdığı anlamdır. Çok uzun yazıların kullanılmaması gerektiğini daha önce söylemiştik. Hepsi bu kadar değil; yazının uzunluğuyla birlikte, bu yazının içinde yer aldığı hareketin hızını da hesaba katmak gerektiği akıldan çıkarılmamalıdır. Hızlı olgu kısa, kesikli yazılar gerektirir; uzayıp giden olgu ise ancak ağır ağır görünen yazılarla bağlanabilir[1]

ÇEVİRİMİN EN BASİT YÖNTEMLERİ

Plastik malzemenin niteliğini öğrendiğimize göre, şimdi de yönetmen ile alıcı yönetmeninin filmi çevirirken kullandıkları tamamiyle biçimle ilgili bazı yöntemleri öğrenmemiz gerekmektedir. Bunlardan en basitleri şunlardır:

Açılma: Perde tamamiyle karanlıktır; daha sonra perde aydınlandıkça görüntüler ortaya çıkar.

Kararma: Yukarıdakinin tersi: Görüntüler gittikçe karanlıklaşır, sonunda kaybolur.

Kararma her şeyden önce ritmik bir anlam taşır. Görüntülerin perdeden birdenbire kaybolmasının aksine bu görüntülerin seyircinin görüş alanından ağır ağır uzaklaşması, seyircinin sahneden ağır ağır uzaklaşması gibidir. Genellikle bir ayrım, özellikle sahne ağır bir tempodaysa, kararmayla sona erdirilir. Örneğin: Bitkin

[1] Ara yazılarla ilgili bütün bu bölüm sessiz sinema çağıyla ilgilidir. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

bir adam bir koltuğa yaklaşır, koltuğa yığılır, başını elleri arasına alır, durur, görüntü yavaş yavaş kararır.

Açılma, tersine, seyirciyi yeni bir çevre ve yeni bir harekete bilerek sokmayı anlatır. Açılma bir filme ya da bir ayrıma başlarken kullanılır. Hareketin genel ritmini belirlerken kararmanın hızı da -çabuk, yavaş- belirtilmelidir. Çekimler çok kez birbirine bir açılma - kararma ile bağlanır, yani sahne örtücünün açılmasıyla başlar, kapanmasıyla biter. Bu yönteme baş vurmakla senaryonun genel gidişinden ayrı bir sahne üzerinde durmak mümkün olur; örneğin bu yöntem çok kez bir nakarat (kılavuz kavram - leitmotif) ya da geriye dönüş için kullanılır. Kararma çeşitli biçimlerde olabilir. Şimdi modası geçmiş olan bir çeşidi noktalı kararma ve açılmadır. Noktalı açılmada karanlık sahnenin üzerinde aydınlık bir nokta belirir, bu aydınlık nokta genişledikçe görüntü ortaya çıkar. Örtüyle yapılan öbür çeşitler örneğin bir yarığın genişleyip daralması, yatay olarak inip çıkması, dikey olarak yanlara doğru gidip gelmesi, v.b. dır. Ancak çeşitli noktalı açılıp kararmaları, örtüleri sık sık kullanmamn seyirciyi bıkıracağını belirtmek gerekir.

Örtülü çekimler: Perde karanlıktır, yalnız ortada yuvarlak ya da başka biçimde aydınlık bir alan vardır, hareket bu alan içinde geçer. Bu "örtü" adını alır. Örtü birçok amaçla kullanılır. En çok kullanılan çeşidi seyirciyi kah-

SİNEMATEK.TV

ramanın görüş noktasına yerleştirmektir. Örneğin kahraman bir anahtar deliğinden bakar; bunun ardından kahramanın neyi seyrettiği anahtar deliği biçimindeki bir örtü içinde gösterilir. Ya da dürbün biçimindeki bir örtü kullanılabilir.

Amerikan filimlerinde küçük, yuvarlak bir örtünün özel bir kullanış yeri olduğunu belirtmek yerinde olur. Örneğin: (a) Kahraman, bir tepenin üzerinden uzakta bir yeri gözler. (b) Çok uzaktan alınmış bir yol küçük, yuvarlak bir örtü içinde gösterilir, yolda dört nala bir at gitmektedir. Bu çeşit çekimle varılan amaç ikidir: Bir yandan görüş alanını darlaştırmakla seyircinin dikkati kahramanın baktığı şey üzerine toplanmaktadır; bir yandan da uzaklık duygusuna yol açan görüntü küçüklüğü korunmaktadır.

Zincirleme : Filmin bir parçasından öbürüne geçiş kesme'yle değil yavaş yavaş olur, yani görüntünün biri ağır ağır kaybolur, başka bir görüntü onun yerini alır. Bu yöntemin de her şeyden önce ritmik bir anlamı vardır. Zincirleme, ağır bir ritmi gerektirir, çok kez bir düşüncenin başka bir düşünceden doğuşunu taklit ederek geriye dönüşlerin anlatımında kullanılır.

Senaryocuyu zincirlemeyi gereğinden fazla kullanmaya karşı uyarmak gereklidir. Teknik yönden, alıcı yönetmeninin bir zincirlemeyi yapabilmesi için bir çekimi aldıktan sonra hemen öbür çekime geçmesi gerekir ki, bu her

SİNEMATEK.TV

vakit mümkün değildir. Örneğin senaryodaki sahne şöyleyse: Spaskaya Kulesi (Moskova) - *zincirleme* - Isaakiyevski Katedrali (Leningrad), bunun anlamı alıcı yönetmeninin kuleyi filme aldıktan sonra hemen Leningrad'a gitmesi gerektiğidir.

Çevrinme: Alıcı çalıştırılırken yanlara, aşağıya, yukarıya doğru düzgün hareketler yaptırılabilir. Alıcının merceği, önünde hareket eden konuyu izlemek için dönebilir, ya da konunun çeşitli bölümlerini birbiri ardından göstermek üzere konu boyunca kayabilir. Bu salt teknik bir yöntemdir ve anlamı açıktır.

Öne ya da *geriye kaydırma:* Alıcı, çevirim sırasında konuya yaklaşır ya da konudan uzaklaşır. Bu yöntem zamanımızda pek ender kullanılmaktadır. Öne ya da geriye kaydırma genel çekimden omuz çekimine, ya da bunun tersine, ağır bir geçişi sağlar.

Bulanık çekimler: Son Amerikan filimlerinde bazı çekimlerin (özellikle yüzün omuz çekimlerinin), anaçizgilerin hafif belirsiz olacak yolda alındığı sık sık görülmektedir. Bu yöntem şüphesiz özellikle lirik sahnelerde özel bir yumuşaklık, "incelik" sağlamaktadır, ancak bunu genel uygulamanın dışında özel bir estetik yöntem olarak ele almak gerekir.

Burada çekimlerin alınışındaki basit yöntemlerle ilgili bütün sözlerin şüphesiz sadece aydınlatıcı bir değeri vardır. Hangi çevirim yönteminin kullanılması gerektiğini senaryo-

SİNEMATEK.TV

cuya ancak kendi beğenisi ve duyusu söyleyebilir. Bu konuda kural yoktur, yeni buluşlara, düzenlemelere alan açıktır.

MALZEMEYİ İŞLEME YÖNTEMLERİ (YAPISAL KURGU)

Bir filim, dolayısiyle bir senaryo, daima çok sayıda parçalara bölünmüştür (daha doğrusu, bir filim bu parçalardan kuruludur). Çevirim senaryosunun bütünü ayrımlara, her ayrım sahnelere bölünmüştür, nihayet bu sahneler de, çeşitli açılardan alınmış bir dizi çekimlerden kurulmuştur. Çevirime hazır bir senaryo, filmin bu temel özelliğini hesaba katmak zorundadır. Senaryocu malzemesini kâğıt üzerine, tıpkı perdede görüneceği biçimde geçirmeli, böylece her çekimin içeriğini ve bunun ayrım içindeki yerini tam olarak vermelidir. Bir sahnenin çekimlerden, bir ayrımın sahnelerden ve bir makaranın ayrımlardan... kuruluşuna *kurgu* denir, Kurgu, filim teknisyeninin dolayısıyla senaryocunun elindeki en önemli etki araçlarından biridir. Şimdi kurgunun yöntemlerini birer birer görelim.

SAHNENİN KURGUSU

Filimle tanışıklığı olan herkesin "omuz çekimi" deyimiyle de tanışıklığı vardır. Bir konuşma sırasında konuşmacıların yüzlerinin birbiri ardından sıralanışı; ellerin ya da ayakların bütün perdeyi doldururcasına gösteril-

SİNEMATEK.TV

mesi... Bütün bunları herkes bilir. Ancak omuz çekimini yerli yerinde nasıl kullanmak gerektiğini bilmek için, bunun anlamı da bilinmelidir. Omuz çekiminin anlamı şudur: Bu çekim, seyircinin dikkatini, o anda olgunun akışı içinde önem taşıyan bir ayrıntıya çeker. Örneğin bir sahnede üç kişi bulunsun. Tutalım ki bu sahnenin anlamı, olgunun *genel* akışında (örneğin her üçünün ağır bir cismi kaldırması) olsun, bu durumda bu üç kişi aynı anda *genel* bir görünüşle, yani genel çekimde verilirler. Fakat tutalım ki bunlardan her hangi biri senaryoda önem taşıyan ayrı bir harekete girişiyor (örneğin, öbürlerinden ayrılarak cebinden yavaşça bir silâh çıkarıyor). Bu durumda alıcı yalnız ona yönelir, onun hareketi ayrıca filme alınır.

Yukarıda söylenenler yalnız kişilere değil, fakat bir kişinin ya da eşyanın çeşitli parçalarını ayırmağa da uygulamr. Tutalım ki, görünüşte birini sükûnetle dinleyen, fakat gerçekte öfkesini güçlükle dizginleyen bir adam filme alınıyor. Adam elindeki sigarayı ezmektedir, ama bu hareketi öbürü farketmemiştir. Sigarayı ezen bu el perdede daima ayrıca, omuz çekiminde verilecektir. Aksi takdirde seyirci bunun farkına varmayacak ve özelliği olan bu ayrıntı kaynayıp gidecektir. Eski görüş -bazıları şimdi bile bu görüştedir- omuz çekiminin genel çekimdeki bir "kesiklik" olduğudur. Bu görüş tamamiyle yanlıştır. Omuz çekimi bir kesiklik değildir, kuruluşun yerli yerinde bir çeşididir.

SİNEMATEK.TV

Bir sahnenin kurgu işleminin niteliğini açıkça anlayabilmek için şu benzetme yapılabilir: Önünüzde şöyle bir sahnenin geçtiğini tasarlayınız: Adamın biri bir evin yakınında durur ve başını sola çevirir; solda, kapıdan içeriye sinsice girmekte olan bir başka adam görünür. İki adam arasında oldukça uzun bir mesafe vardır. Dururlar. Birinci adam bir şey alıp öbürüne gösterir ve alay eder. Öbürü öfkeyle yumruklarını sıkıp onun üzerine atılır. Tam bu anda, üçüncü kattaki bir pencereden kadının biri bakar ve "Polis" diye bağırır. Kavgacılar ayrı yönlere doğru kaçışırlar. Şimdi düşünelim, bu sahne nasıl seyredilmektedir?

1. Gözlemci birinci adama bakar. Bu adam başını çevirir.
2. Adamın baktığı nedir? Gözlemci de aynı yöne bakar ve kapıdan giren adamı görür. Adam durur.
3. Birinci adam, ikinci adamın sahnede görünüşüne nasıl bir tepki gösteriyor? Gözlemci yeniden ona döner. Birinci adam bir şey alır ve ikinciyle alay eder.
4. İkinci adamın tepkisi nasıldır? Gözlemci döner: Adam yumruklarını sıkıp öbürünün üzerine atılır.
6. Yukarıdan bir haykırış. Gözlemci başını kaldırır, pencerede bağıran kadını görür.
7. Gözlemci başını eğip, bağırışın etkisini görür: Kavgacılar ters yönde kaçmaktadırlar.

SİNEMATEK.TV

Gözlemci olayın geçtiği yerin yakınında olduğundan her ayrıntıyı görmekte, hem de açıklıkla görmektedir. Ancak bunun için başını önce sola, sonra sağa, sonra yukarıya, yani gözlemin gereklerine ve geliştirilen sahnenin sırasına göre dikkati nereye çekiliyorsa oraya döndürmektedir. Gözlemcinin olayın geçtiği yerin uzağında bulunduğunu, iki adamı ve üçüncü kattaki pencereyi aynı zamanda gördüğünü var sayalım; bu durumda gözlemci, birinci adama, ikinci adama ya da kadına ayrı ayrı bakamadan sadece genel bir izlenim edinecektir. İşte burada kurgunun temel anlamına iyice yaklaşmış bulunuyoruz. Kurgunun konusu, seyircinin dikkatini önce şu, sonra öbür ayrı öğeye yönelterek sahnenin gelişmesini kabartılı olarak göstermektir. Alıcının merceği gözlemcinin gözüyle yer değiştirir; alıcının görüş açısındaki değişmeler -önce bir kimseye, sonra öbürüne, şimdi bir ayrıntıya, sonra başka birine yönelme-, gözlemcinin gözleriyle aynı koşullara uymalıdır. Filim teknisyeni daha büyük ölçüde açıklık, vurgulama, canlılık sağlamak için sahneyi ayrı ayrı parçalar halinde çevirir, bu parçaları birleştirip göstererek seyircinin dikkatini ayrı ayrı öğelere yöneltir, seyirciyi dikkatli bir gözlemcinin gördüğü gibi görmeğe zorlar. Yukarıda anlatılanlardan, kurgunun heyecanlar üzerinde bile nasıl etkide bulunabileceği açıkça ortaya çıkmaktadır. Kendinizi hızla gelişen bir sahnenin heyecanlı gözlemcisinin yerine koyun. Gözlemcinin telaşlı

SİNEMATEK.TV

bakışları bir noktadan öbürüne hızla gidip gelir. Bu bakışları alıcıyla taklit edersek, bir *heyecanlı senaryo kurgusu yapısı*'nı yaratan bir dizi görüntü, hızla sıralanan parçalar elde ederiz. Bunun tersi zincirlemelerle değişen uzun parçalar olur ki, durgun ve ağır bir kurguyu meydana getirir (örneğin bir yol üzerinde tembel tembel dolaşan bir sığır sürüsünün aynı yoldaki bir yayanın görüş açısından alınması gibi).

Bu örneklerle, sahnelerin yapısal kurgusunun temel anlamını ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Bu kurgu, sahneyi ayrı ayrı parçalardan kurmaktadır, bu parçaların her biri seyircinin dikkatini sadece olgu için önemli olan öğeye toplamaktadır. Bu parçaların sırası gelişi güzel olmamalı, hayalî bir gözlemcinin dikkatinin doğal değişimlerine uygun düşmelidir (bu gözlemci de sonunda seyirci tarafından temsil edilir). Bu parçaların sıralanışında özel bir mantık kendini göstermelidir; bu da ancak her çekim dikkatini kendinden sonraki çekime yöneltecek bir güç taşıdığı vakit kendini belli edebilir. Örneğin (1) Adamın biri başını çevirir ve bakar; (2) Adamın baktığı şey gösterilir.

AYRIMIN KURGUSU

Seyircinin dikkatinin, gelişen olgu içindeki çeşitli öğelere yöneltilmesi, genellikle, filmin niteliğidir, filmin temel yöntemidir. Bir sahnenin, hatta bazan bir insanın hareketinin perde

SİNEMATEK.TV

üzerinde ayrı ayrı parçalardan kurulduğunu görmüştük. Ancak, filim sadece çeşitli sahnelerin bir koleksiyonu değildir. Sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların belli bir olgusu olduğu gibi, tam bir ayrım meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sahnelerin de belli bir olgusu vardır. Bir ayrım sahnelerden kurulur. Şöyle bir ayrımı kurmakla görevlendirildiğimizi var sayalım: İki casus bir cephaneliği havaya uçurmak için sürüne sürüne ilerlemektedirler; bu sırada casuslardan biri kendilerine verilen talimatın yazılı olduğu kâğıdı kaybeder. Mektup bir başkasının eline geçer, bu da muhafıza durumu bildirir. Muhafız tam zamanında ortaya çıkıp casusları yakalar ve cephaneliği kurtarır. Burada senaryocu başka başka birçok yerde geçen çeşitli olguları aynı zamanda ele almak zorundadır. Casuslar cephaneliğe doğru sürünürlerken, bir başkası mektubu ele geçirir ve muhafıza durumu bildirmek için koşar. Casuslar hedeflerine neredeyse ulaşmak üzeredirler; muhafızlar durumu haber alıp cephaneliğe doğru koşarlar. Casuslar hazırlıklarını tamamlamışlardır; muhafızlar tam zamanında yetişirler. Alıcı ile gözlemci arasındaki daha önce yapılan benzetmeye uyarsak, şimdi artık alıcıyı sadece sağdan sola döndürmekle kalmayıp aynı zamanda bir yerden başka yere taşımamız da gerekmektedir. Gözlemci (alıcı) şimdi casusların gizlice ilerledikleri yolun üstündedir, şimdi muhafızların odasında meydana gelen şaşkınlığı saptamak-

SİNEMATEK.TV

tadır, şimdi casusun kaçışında göstermek için cephaneliğe dönmüştür... Fakat bu ayrı sahnelerin birleştirilmesinde (kurgu), bundan önce görmüş olduğumuz sıralı izleme kanunu yürürlüktedir. Ancak seyircinin dikkati bir sahneden öbürüne doğru olarak yöneltildiği vakit perdede düzenli bir ayrım belirmiş olacaktır. Bu doğruluk da şöyle elde edilir: Seyirci sürünen casusları, mektubun kaybedilişini, nihayet mektubu bulan adamı görür. Mektubu ele geçiren adam yardıma koşar. Seyirci ister istemez heyecanlanmıştır: Mektubu bulan adam cephaneliğin havaya uçurulmasını önleyebilecek midir? Senaryocu buna hemen cephaneliğin yakınındaki casusları göstererek cevap verir. Senaryocunun bu cevabı bir ihtar yerine geçer: "Vakit azdır." Seyircinin heyecanı -zamanında yetişecekler mi?- devam eder; senaryocu yola çıkan muhafızları gösterir. Vakit çok azdır; casusların harekete geçtikleri gösterilir. Böylelikle dikkati bir muhafızlara, bir casuslara çekerek senaryocu seyircinin ilgisini artırma yolunu tutar ve ayrımın kuruluşu (kurgu) doğru bir şekilde gerçekleşir.

Ruhbilimde şöyle bir kanun vardır: Bir heyecan belli bir hareketi doğuruyorsa, bu hareketi taklit ederek buna bağlı heyecan ortaya çıkarılabilir. Senaryocu düzgün bir ritimde dikkatli bir seyircinin ilgisinin yön değiştirtirmesini sağlarsa, artan ilginin öğelerini "Öbür tarafta neler oluyor?" sorusuna yol açacak biçimde kurarsa, aynı zamanda seyirci onun

SINEMATEK.TV

istediği yere giderse, o vakit bu yolda yaratılan bir kurgu seyirciyi gerçekten heyecanlandırır. Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedilmesi olduğunu bilmek gerekir. Kurgu, çeşitli parçaların düzensiz olarak birleştirilmesinden ibaret olursa, seyirci bundan hiç bir şey anlamıyacaktır; fakat bu parçalar olayların belirli akışına ya da belli bir kavrama göre birleştirilmişlerse, ister hareketli ister sakin olsun, seyirciyi ya heyecanlandıracak ya da yatıştıracaktır.

SENARYONUN KURGUSU

Filim makaralara bölünmüştür. Makaralar genellikle eşit uzunluktadır ve ortalama 900 ayak [274,3 m.] ile 1200 ayak [360 m.] arasında değişir. Bu makaraların birleşmesi filmi meydana getirir. Filmin normal uzunluğu 6.500 ayak [1.976 m.] ile 7.500 ayaktan [2.280 m.] fazla olmamalıdır. Bu uzunluk seyirciyi gereksiz bir yorgunluğa düşürmez. Filim genellikle altı ilâ sekiz makaraya bölünmüştür. Burada, bir parçanın (yani çekimin) 6 ilâ 10 ayak [182,4 cm. ilâ 304 cm.] olduğu, dolayısiyle bir makarada 100-150 parça bulunduğunu belirtelim. Senaryocu kendisini bu rakamlara göre ayarlıyarak, senaryoya ne kadar malzeme koyabileceğini tasarlıyabilir. Senaryo bir dizi ayrımlardan meydana gelmiştir. Senaryonun ayrımlardan kuruluşunu (kurgu) söz konusu ederken senaryocunun çalışmasına yeni bir

SİNEMATEK.TV

öğe getiriyoruz. Bu incelemenin başında ele alınan ve olgunun dramatik akıcılığı denen öğe. Başka başka ayrımların bir araya getirildikleri zaman ortaya çıkan akıcılıkları dikkatin sadece bir yerden başka bir yere aktarılmasına değil, olgunun senaryonun temelini meydana getirecek yolda geliştirilmesine bağlıdır. Fakat senaryocuya şu noktayı da hatırlatmak önemlidir: Bir senaryonun gelişiminde daima gerilimin en şiddetli olduğu bir nokta vardır, bu nokta hemen her vakit filmin sonunda yer alır. Seyirciyi bu son gerilime hazırlamak, daha doğrusu bu son gerilime kadar korumak için, filmin yürüyüşünde gereksiz bir yorgunluğa düşmemesini sağlamak özellikle önemlidir. Daha önce de görüldüğü gibi, senaryocunun bu amaçla kullanabileceği bir yöntem, seyircinin dikkatini daima çelen ara yazıları dikkatlice dağıtmak, bunların çoğunu ilk makaralara toplamak, son makarayı kesiksiz bir olguya ayırmaktır.

Böylelikle önce senaryonun olgusu üzerinde çalışılmıştır, sonra bu olgu ayrımlara, ayrımlar sahnelere bölünmüştür ve bu sahneler her biri bir alıcı açısına bağlı olarak kurgu yoluyla meydana getirilmiştir.

BİR İZLENİM ARACI OLARAK KURGU (BAĞINTILI KURGU)

Daha önce ayrımların kurgusu bölümünde kurgunun, sadece ayrı ayrı sahne ve parçaların birbirine bağlanması yöntemi değil, seyircinin "psikolojik yedilişini" denetleyen bir yöntem

SİNEMATEK.TV

olduğunu söylemiştik. Şimdi, amacı, seyirciyi etkilendirmek olan belli başlı özel kurgu yöntemlerini görelim.

Karşıtlık. — Açlıktan ölmekte olan bir insanın zavallı durumunu anlatmak istediğimizi düşünelim; bu sahne, zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirilirse çok daha canlı bir izlenim yaratacaktır.

Sadece bu kadar basit bir karşıtlık ilişkisi bile, buna uygun düşen kurgu yöntemine dayanır. Açlıktan ölüm ayrımını oburluk ayrımına bağlamak olanağı bir yana, ayrıca başka başka sahneleri, hatta sahnelerin başka başka çekimlerini birbirine bağlamak, böylelikle de seyirciyi biri öbürünü kuvvetlendiren iki olguyu daima karşılaştırmaya zorlamak da mümkün olduğundan perdede bu karşıtlık izlenimi daha da artar. Karşıtlık kurgusu en etkili, fakat aynı zamanda en beylik, en yaygın yöntemlerden biridir, bundan dolayı da aşırılığa kaçmamak için dikkatli davranmak gerekir.

Koşutluk (paralellik). — Bu yöntem karşıtlık'ı andırır, fakat ondan daha geniş anlamlıdır. Bu yöntemin temeli bir örnekle daha iyi açıklanabilir. Henüz yayımlanmamış bir senaryoda şöyle bir bölüm yer almaktadır: Bir grevin yöneticilerinden olan bir işçi ölüme mahkûm edilmiştir; ceza sabahın beşinde infaz edilecektir. Ayrımın kurgusu şöyledir: Ölüme mahkûm edilen adamın çalıştığı fabrikanın patronu

SİNEMATEK.TV

sarhoş bir halde fabrikadan çıkar, saatine bakar: 04:00. Bunun ardından sanık gösterilir: darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır. Hapishane arabası sıkı bir güvenlik altında sokaklardan geçer. Kapıyı açan kadın -ölüme mahkûm edilen adamın eşi- birden sebepsiz bir saldırıya uğrar. Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, pantalonunun paçaları yukarıya sıvanmış, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünmektedir, saatin kolları yavaş yavaş saat beşe doğru ilerlemektedir. İşçi asılmak üzeredir. Bu örnekte tema bakımından birbiriyle bağıntısı olmıyan iki olay, yaklaşan infazı haber veren bir saatin yardımıyla koşutluk içinde geliştirilmektedir. Duygusuz adamın bileğindeki saat, onu yaklaşmakta olan trajik çözümün baş kahramanına bağladığı için, seyircinin bilincinde yer eder. Bu hiç şüphesiz büyük bir gelişmeye yatkın, ilgi çekici bir yöntemdir.

Sembolizm. — *Staçka - Grev*[1] filminin son sahnelerinde işçilerin kurşunlanması, bir mezbahada bir boğanın öldürülmesini gösteren çekimlerle desteklenmektedir. Senaryocu bununla şunu söylemek istemektedir: Tıpkı kasabın bir topuz darbesiyle bir boğayı öldürmesi gibi, işçiler de bu kadar vahşice ve soğukkanlılıkla kurşunlanmaktadır. Bu yöntem özellikle ilgi çekicidir. Çünkü kurgu yardımıyla bir

[1] S. M. Eisenstein'ın 1925'te çevirdiği filim. Oyuncular: Aleksandrov, Maksim Strauch, Mikail Gomarov, Judith Glizer. (Çev.).

SINEMATEK.TV

soyut kavramı, ara yazı kullanmaksızın seyircinin bilincine sokmaktadır.

Birlikte oluş. — Amerikan filimlerinde son bölüm, iki olgunun aynı zamanda hızlı gelişmesiyle kurulmakta, bu durumda birinin sonu öbürünün sonuna bağlı olmaktadır. Daha önce sözü edilen *Hoşgörüsüzlük*'ün çağdaş bölümünün sonu bu yolda kurulmuştur. Bu yöntemin bütün amacı, seyircide, bir soruyu sürekli olarak sormaya zorlıyarak, son dereceye varmış bir heyecan gerilimi yaratmaktır. Örneğin *Hoşgörüsüzlük*'te sorulan soru şudur. Zamanında yetişecekler mi? Zamanında yetişecekler mi?

Bu yöntem salt duygusal bir yöntemdir ve günümüzde hemen hemen kabak tadı verecek kadar aşırı kullanılmaktadır; ancak filim sonunun kuruluşu için bugüne kadar bulunan yöntemlerin en etkilisi olduğu da inkâr edilemez.

Kılavuz-kavram (leitmotif, temanın tekrarı). — Senaryonun temel temasını özellikle abartmak, çok kez senaryocu için ilgi çekici bir olaydır. Bu amaçla, tekrarlama yöntemi kullanılır. Bu yöntemin niteliği bir örnekle kolayca belirtilebilir: Çar'ın hizmetindeki Klisenin zulüm ve ikiyüzlülüğünü göstermeği amaç edinen din aleyhtarı bir filimde aynı çekim defalarca tekrarlanmaktadır. Çekim şudur: Bir klise çanı ağır ağır çalmakta ve bindirmeyle şu yazı görünmektedir: "Çanların sesi dünyaya sabır ve sevgi çağrısı yolluyor." Senaryocu bu

SİNEMATEK.TV

yolda öne sürülen sahnin budalalığını ve sevginin ikiyüzlülüğünü ne zaman abartmak istese bu çekim görünmektedir.

Yukarıda bağıntılı kurgu konusunda söylenmiş olan bir kaç şey, hiç şüphesiz bu kurgu yönteminin bütün zenginliğini hiç bir vakit kapsamaz. Bunlar sadece, özellikle filimsel bir yöntem olan yapısal kurgunun senaryocunun ellerinde önemli bir etkileme aracı olduğunu göstermek bakımından önemlidir. Bu yöntemlerin filimlerde nasıl kullanıldığının dikkatle incelenmesi, yetenekle de birleşince, insanı yeni olanakların bulunmasına ve dolayısıyle yeni biçimlerin yaratılmasına ulaştıracaktır[1].

[1] Kinopeçat tarafından sinema el kitapları serisinin üçüncüsü olarak ilk kez 1926'da Moskova ve Leningrad'ta basılan birinci kitap burada sona erer. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

İkinci Kitap

FİLİM YÖNETMENİ VE FİLİM MALZEMESİ

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

I: FİLİM MALZEMESİNİN ÖZELLİKLERİ

FİLİM VE TİYATRO

Filim, ortaya ilk çıktığı yıllarda, fotoğrafın yapamadığını, yani hareketleri saptamağı gerçekleştirebilen ilginç bir buluştan başka bir şey değildi. Akla gelebilecek her çeşit hareketin görünüşü filim üzerine alınıp saptanabiliyordu. İlk filimler, bir yenilik olarak, selüloit üzerine bir trenin hareketlerini, sokaktan geçen kalabalığı, bir vagonun penceresinden görünümün geçişini... saptamak için girişilen ilkel çabalardan ibaretti. Bundan dolayı filim başlangıçta, yapısından dolayı sadece bir "canlı fotoğraf"tı. Sinemayı sanat dünyasına bağlamak için girişilen ilk denemeler tabiatıyla Tiyatro'yla sınırlıydı. Yine bunun gibi salt bir yenilik olarak, trenin ve hareketli denizin çekimlerine benzer yolda, oyuncuların canlandırdıkları komik ya

SİNEMATEK.TV

da dramatik karakterlerin yer aldığı sahneler çevrilmeğe başlandı. Bununla ilgili olarak, bu ilkel filimlerin gösterildiği oldukça küçük, özel salonlar gelişmeğe başladı.

Filim şimdi bir endüstrinin (hem de çok kârlı bir endüstrinin) bütün niteliklerini kazanmağa başlamıştır. Tek bir negatiften birçok pozitif çıkarılabilmesi, böylelikle bir filim makarasının bir kitap gibi çoğaltılabilip birçok kopya halinde yayılabilmesi olayının büyük önemi anlaşıldı. Ortaya büyük olanaklar çıktı. Artık filme sadece bir yenilik gözüyle bakılmıyordu. Ciddî ve anlam taşıyan malzemenin saptanmasındaki ilk denemeler ortaya çıktı. Bununla birlikte tiyatro ile ilişkiler sorunu henüz çözülememişti. Filim yapımcısının ilk adımlarının neden tiyatro oyunlarının selüloit üzerine aktarılmasından ibaret olduğunu anlamak da kolaydır. Bu sıralarda tiyatro temsilinin -sanatı o vakte kadar tamamiyle geçici olan, ancak seyircinin seyrettiği anda gerçeklik taşıyan oyuncunun çalışması- süreklilik kazanmasını sağlamak özellikle ilginç görünmekteydi.

Filim, önceden olduğu gibi, canlı fotoğraf olmaktan öteye geçememişti. Filmi meydana getirenin çalışmasına sanat girmemişti. Yönetmen sadece "oyuncunun sanatı"nı filme alıyordu. Filim oyununun kendine özgü bir yöntemi olduğu, filmin kendine özgü nitelikleri bulunduğu, yönetmenin filmi çevirme tekniğinde kendine özgü yöntem gerektiği henüz kim-

SİNEMATEK.TV

senin aklına gelmiyordu. Peki o vakitlerin yönetmeni nasıl çalışıyordu? Yönetmenin elinde, bir oyun yazarının tiyatro için yazdığı oyuna benzer bir senaryo vardı; bu senaryoda eksik olan sadece konuşmalardı, bunların yerini de, elden geldiği kadar, pandomima, bazan da upuzun konuşma yazıları alıyordu. Yönetmen sahneyi tıpkı tiyatrodaki gibi oynatıyordu; sahnedeki gidiş ve gelişleri, oyuncuların giriş ve çıkışlarını filme alıyordu. Yönetmen bu şekilde oynanan sahneyi bir bütün olarak alıyor, alıcı yönetmeni de alıcısını sürekli olarak çalıştırıp bunu bir bütün olarak selüloit üzerine geçiriyordu. Yönetmenin malzemesi, tiyatroda da kullanılan aynı gerçek kişiler -oyuncular- olduğu için çevirim işlemi başka türlü düşünülemiyordu. Alıcı sadece, daha önceden baştan sona düzenlenmiş ve kesinlikle planlanmış sahneleri kaydetmekten öteye geçmiyordu. Bir tiyatro oyununun perdesi nasıl sahnelerden meydana geliyorsa, filim çekimleri olan parçalar da sadece gelişen olgunun zaman sırasına göre birleştiriliyor, ondan sonra seyirciye filim diye sunuluyordu. Bütün bunları özetlersek, filim yönetmeninin çalışması, tiyatro yönetmeninin çalışmasından hiç bir bakımdan ayrılmıyordu.

Oyuncuları dilsiz olan ve selüloit üzerine olduğu gibi geçirilen, sonra da perdeye yansıtılan bir oyun... İşte sinemanın bu ilk günlerindeki filim buydu.

SİNEMATEK.TV

FİLMİN YÖNTEMLERİ

Filim oyununda, kendine özgü olanakların bulunduğunu ortaya ilk çıkaranlar *Amerikalılar* oldu. Filmin, mercek önünde geçen olayların basitçe saptanmasıyla kalmayıp, bu olayları doğrudan doğruya kendine özgü özel yöntemlerle perdeye aktarabilecek durumda olduğu anlaşıldı.

Örnek olarak bir sokak gösterisini ele alalım; bu gösterinin gözlemcisi olduğumuzu varsayalım. Bu gösteriyi açık ve belirli bir şekilde izliyebilmek için gözlemci bazı hareketler yapmak zorundadır. Önce, bu gösteriyi bütünüyle görebilmek ve gösterinin çapını anlıyabilmek için bir evin damına çıkmak zorundadır. Ondan sonra, aşağıya inip birinci katın penceresinden bakarak gösteriye katılanların taşıdıkların dövizleri okumalıdır. Nihayet, gösteriye katılanların dış görünüşlerini anlıyabilmek için kalabalığın arasına karışması gerekir.

Gözlemci üç kez görüş noktasını değiştirmiştir; gözlediği olayın elden geldiği kadar tam ve eksiksiz bir görünüşünü sağlıyabilmek için bu olaya bazan yakından, bazan uzaktan bakmıştır. Bu çeşit etkin bir gözlemcinin yerine *alıcı*'yı geçirmeğe ilk çalışanlar Amerikalılar olmuştur. Amerikalılar filim çalışmalarında, sahnenin sadece filim üzerine geçirilmesinin değil, fakat doğrudan doğruya alıcıyı da hareket ettirerek -filme alınan nesnenin değişiklik-

SİNEMATEK.TV

lerine göre alıcının durumunu da değiştirerek- aynı sahneyi, koltuğuna çivili bir tiyatro seyircisinin yerini tutan merceğinkinden daha açık ve daha etkileyici olarak verebilmenin mümkün olduğunu göstermişlerdir. O zamana kadar, hareketsiz bir seyirci olan alıcı, sonunda bir *yaşam* kazanmıştır. Alıcı, doğrudan doğruya harekete özgü yetiyi kazanmış ve kendisini bir *seyirci*'den etkin bir *gözlemci*'ye çevirmiştir. Bundan böyle, yönetmenin denetimindeki alıcı seyircinin sadece filme alınan nesneyi görmesini sağlamakla kalmıyor, seyirciyi bu nesneyi kavramaya da zorluyordu.

İşte *omuz çekimi*, *boy çekimi*, *genel çekim* kavramları sinemada ilk kez bu sırada ortaya çıktı ve bu kavramlar sonradan filim yönetmeninin çalışma temeli olan kurgunun yaratıcı işinde önemli bir rol oynadı. Böylelikle tiyatro yönetmeni ile filim yönetmeni arasındaki başkalık ilk kez açıkça ortaya çıkıyordu. Başlangıçta gerek tiyatro yönetmeninin gerekse filim yönetmeninin çalıştıkları malzeme *aynı* idi. Aynı oyuncular aynı sahneleri aynı sırayla oynuyorlardı, sadece bu sahneler biraz daha kısaydı, bir de sözsüzdü. Filim oyunculuğunun tekniği, sahne oyunculuğunun tekniğinden hiç bir başkalık göstermiyordu. Tek sorun, elden geldiği kadar, sözcüklerin yerine el kol işaretleri geçirmekti. İşte filmin çok haklı olarak "tiyatronun yedek parçası" diye adlandırıldığı zamanlar böyleydi.

SİNEMATEK.TV

Fakat *kurgu* kavramının anlaşılmasıyla durum temelli bir değişikliğe uğradı. Filim sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Tiyatro yönetmeni daima *gerçek* süreçlerle çalışmak zorundadır, onun malzemesi bunlardır. Tiyatro yönetmeninin en sonunda düzenlediği ve yarattığı çalışma da -sahne üzerinde kurulan ve oynanan sahne- aynı şekilde, *gerçek uzay* ve *gerçek zaman*'ın kanunlarına boyun eğerek yer alan gerçek süreçtir. Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğer ve hiç bir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir. Gerçekten de, gerçek süreçlerde çalışılırken, olgunun tek tek önemli noktalarını birbirine bağlıyan bir dizi *ara*'dan kaçınmak elde değildir.

Öte yanda, filim yönetmeninin çalışmasını ele alırsak, ham malzemenin, üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu *selüloit parçaları*'ndan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filimsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan, bu parçalardan başka bir şey değildir.

SİNEMATEK.TV

Böylece, filim yönetmeninin malzemesi, gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği bu selüloit parçalarından meydana gelir. Bu selüloit, kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğer. Filim yönetmeni, her hangi bir görünüşün filimsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir.

Gereksiz ara noktalarının atılışıyla olgunun yoğunlaştırılmasından meydana gelen bu *derişik zaman* yöntemi, çok daha basit bir şekilde tiyatroda da ortaya çıkar. Bu yöntem kendidisini, bir sahne oyununun perdelerden meydana gelmesinde gösterir. Birinci ve ikinci perdeler arasında birçok yılın geçmiş olmasını sağlıyan oyun yapısı öğesi de, olgunun zamanındaki bir derişikliktir. Filimde ise bu yöntem en aşırı dereceye kadar izlenmekle kalmaz, filimsel anlatımın *temel*'ini de meydana getirir. Her ne kadar tiyatro yönetmeni için iki komşu perdeyi zaman bakımından yakınlaştırmak eldeyse de, yine de bunu tek bir sahne içindeki ayrı ayrı olaylarda uygulayamaz.

Filim yönetmeniyse, tersine, yalnız ayrı ayrı olayları değil, hatta aynı insanın hareketlerini bile zaman içinde yoğunlaştırabilir. Çok kez "filim hilesi" diye nitelenen bu işlem, gerçekte filimsel anlatımın kendine özgü yöntemlerinden başka bir şey değildir.

SİNEMATEK.TV

Beşinci kattaki bir pencereden bir insanın düşüşünü göstermek için çekimler şu yolda alınabilir:

Önce, pencereden bir ağın içine düşen adam filme alınır, bu sırada ağ perdede görünmiyecek bir yerdedir; sonra da aynı adamın alçak bir yerden toprağa düşerkenki durumu alınır. Birbirine eklenen bu iki çekim gösterimde istenilen izlenimi verir. Bu feci düşüş gerçekte hiç bir vakit olmamış, sadece perdede yer almıştır ve birbirine eklenen iki selüloit parçasının sonucudur. Bir insanın korkunç bir yükseklikten gerçekten düşmesi olayından ancak iki nokta seçilmiştir: Düşüşün başlangıcı ve sonu. Bu ikisinin ara'sı alınmamıştır. Bu işleme hile denmesi doğru değildir; bu, tıpkı sahnede birinci perdeyi ikinciden ayıran beş yılın atılmasına tamamiyle uyan bir filimsel anlatış yöntemidir.

Sokaktaki gösteriyi seyreden gözlemci örneğinden, filim çeviriminin sadece mercek önünde yer alan olayların olduğu gibi *saptanması* olarak kalmayıp, bu olayın *özel biçimde* anlatımı da olabileceğini öğrenmiştik. Doğal bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasında göze çarpan bir başkalık vardır. İşte *filmi bir sanat yapan da bu başkalığın ta kendisidir.* Alıcı, yönetmenin kılavuzluğuyla, bütün fazlalıkları atmak ve seyircinin dikkatini ancak önemli ve bir değer taşıyan şeyi görebilecek yolda yönetmek görevini yüklenir. Sokaktaki gösteri çevrilirken, alıcı kalabalığı yukarıdan ge-

SİNEMATEK.TV

nel çekimle gördükten sonra aşağıya inip kalabalığın arasına karışmış ve en göze çarpan ayrıntıları saptamıştı. Bu ayrıntılar bir raslantı eseri değildi; bunlar bilerek seçilmişti, üstelik öyle seçilmişti ki, ayrı ayrı öğelerin toplamından olduğu gibi bunların toplamından da bütün bir olgunun görüntüsü ortaya çıkabiliyordu. Örneğin filme alınacak olan gösterinin şu temel ayrıntılarla nitelendiğini var sayalım: Önce askerler, sonra işçiler, en sonunda da izciler. Tutalım ki filim teknisyeni bu gösterinin ayrıntılarını seyirciye sadece alıcısını belli bir noktaya yerleştirerek ve kalabalığın alıcı önünden kesiksiz geçmesini alarak göstermeğe çalışsın. Bu durumda kalabalığın geçişi için ne kadar zaman gerekiyorsa, seyircinin de bu gösterinin anlatımını seyretmesi için o kadar zaman gerekecektir. Yine filim teknisyeni gösteriyi bu yolda filme aktarmakla, alıcının merceği önünden geçen ayrıntılar kalabalığını kavramaya zorlıyacaktır. Oysa, filimlere özgü yöntemin kullanılmasıyla üç kısa parça birbirinden ayrı olarak alınır: Askerler, işçiler, izciler. Bu ayrı ayrı parçaların, kalabalığın genel görünüşünü veren parçayla birleştirilmesi sayesinde, hiç bir öğenin eksik olmadığı bir gösteri görüntüsü ortaya çıkar. Seyirci bu gösterinin hem yapısını hem de önemini değerlendirebilecek duruma geçirilmiştir, yalnız bu değerlendirmeyi yapacağı süre değişmiştir.

SINEMATEK.TV

Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek -ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra- yeni bir *filimsel* zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filimsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir *filimsel* zamandır.

Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filimsel zaman, gerçek zamandan sadece filim yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüloit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filimsel uzay da, filim yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filimsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir *filimsel* uzay haline getirir. Daha önce çözümlediğimiz ve bütün filim çalışmalarında yapılan şey, yani, geçiş ve ara noktalarının atılması olanağı sayesinde filimsel uzay, alıcının toparladığı gerçek öğelerin bir bireşimi olarak ortaya çıkar.

Beşinci kattan düşen adam örneğini hatırlayın. Bu gerçekte bir ağın içine üç metreden, sonra da bir buçuk metrelik ikinci bir yüksek-

SİNEMATEK.TV

likten atlamaktan başka bir şey olmadığı halde perdede sanki otuz metre yükseklikten bir düşüş gibi görünür.

L.V. Kuleşov 1920 yılında aşağıdaki sahneleri bir deney olarak birleştirdi:

1. Bir delikanlı soldan sağa yürür.
2. Bir kadın sağdan sola yürür.
3. Delikanlıyla kadın karşılaşır ve el sıkışırlar. Delikanlı bir yeri gösterir.
4. Büyük, beyaz bir yapı görünür, önünde geniş merdivenleri vardır.
5. Delikanlıyla kadın merdivenlerden çıkarlar.

Ayrı ayrı çevrilmiş olan bu parçalar, belli bir düzenle birleştirilip perdeye yansıtıldı. Bu yolda birleştirilmiş olan parçalarla seyirciye açık ve kesiksiz tek bir olgu gösterilmekteydi: İki gencin karşılaşması, yanındaki eve yapılan davet ve eve giriş. Oysa bu parçalardan her biri ayrı yerlerde çevrilmişti: Örneğin delikanlı G.U.M. binası yakınında, genç kadın Gogol heykeli yakınında, el sıkışma Bolşoy Tiyatrosu yakınında, beyaz ev de bir Amerikan filminden alınmıştı (gerçekte de bu ev Beyaz Saray'dı), merdivenlerden çıkış Saint Saviour Katedralinde olmuştu. Sonuç ne olmuştu? Çevirim başka başka yerlerde yapıldığı halde seyirci sahneyi bir bütün olarak algıladı. Alıcının saptadığı gerçek uzay parçaları, perdede bir araya getirilmiş olarak göründü. Böylelikle Kuleşov'un "yaratıcı coğrafya" adını verdiği

SİNEMATEK.TV

sonuç ortaya çıktı. Selüloit parçalarının birbirine eklenmesiyle, gerçekte var olmıyan yeni, filimsel bir uzay meydana geldi. Birbirinden binlerce kilometre uzaktaki yapılar, oyuncuların birkaç adımıyla ulaşılabilecek bir uzay haline geldi.

FİLİMLERİN MALZEMESİ

Filim yönetmeni ile tiyatro yönetmeninin çalışması arasındaki başkalıkta yer alan başlıca noktaları görmüş bulunuyoruz. Bu başkalık, malzemenin değişikliğinden ileri gelmektedir. Tiyatro yönetmeni gerçek durumlarla çalışır, bu durumları daima yeni kalıplara dökebilse bile bu durumlar tiyatro yönetmenini yine de gerçek uzay ve gerçek zamanın kanunları çerçevesinde kalmağa zorlar. Filim yönetmeni ise malzeme olarak, tamamlanmış, üzerine görüntü alınmış selüloite sahiptir. Yapıtının son biçimini meydana getirecek olan bu malzeme canlı insanlardan ya da gerçek görünümlerden, gerçek sahne dekorlarından değil, ancak bunların ayrı ayrı selüloit parçalarına alınmış görüntülerinden ibarettir. Bu parçalar da kısaltılabilir, değiştirilebilir ve yönetmenin isteğine göre birleştirilebilir. Gerçeğin öğeleri bu parçaların üzerine saptanmıştır. Yönetmen bunları kendi isteğine göre, kendi seçtiği sıraya göre birleştirerek, kısaltarak, uzatarak kendi "filimsel" zaman ve "filimsel" uzayını yaratır. Filim yönetmeni gerçeği aktarmaz, bu gerçeği yeni bir gerçeği yaratmakta kullanır ve bu işlemin

SİNEMATEK.TV

en büyük niteliği, en önemli yanı, gerçek durumlarla çalışırken değişmez ve kaçınılmaz olan uzay ve zaman kanunlarının kolaylıkla işlenebilir ve boyun eğdirilebilir kılığa girmesidir. Filim, gerçeğin öğelerini, bunlardan yalnız kendine özgü yeni bir gerçek kurmak için bir araya getirir; canlı insanlarla, sahnenin dekor ve alanıyla çalışırken katı ve değişmez olan uzay ve zaman kanunları filimde baştan sona değişmiştir. Teknisyenin yarattığı filimsel uzay ve filimsel zaman yönetmene tamamiyle boyun eğer. Filimsel anlatımın temel yöntemi, filim bütünlüğünün ayrı ayrı parçalardan ya da öğelerden bu yolla kurulması, bunların arasından gereksiz olanın atılabilmesi, yalnız önemli ve dikkate değer olanın alıkonulabilmesi olağanüstü olanaklar sağlar.

Herkes bilir ki, belli bir cisme ne kadar yaklaşırsak görüş alanımıza o kadar az malzeme girer; araştırıcı bakışımız bir cismi ne kadar yakından incelerse, o kadar çok ayrıntı görürüz, görüşümüz de o kadar sınırlanmış ve belli bir kesime yönelmiş olur. Artık cismi bir bütün olarak algılamayız. Buna karşılık ayrıntıları bakışımızla öyle bir sırayla toparlarız ki, bunları birleştirince, cisme uzaktan bakıp bütününü genel bir görünüş içinde seyrettiğimiz, tabiatıyla bu durumda ister istemez ayrıntıları gözden kaçırdığımız zamankinden çok daha canlı, derinlemesine ve kesin bir bütünlük izlenimine varırız. Her hangi bir şeyi kavramağa çalıştığımız vakit daima genel çizgilerden işe baş-

SİNEMATEK TV

larız, sonra incelememizi en ileri derecede yoğunlaştırarak bu kavramayı gittikçe artan sayıdaki ayrıntılarla zenginleştiririz. Tikel, ayrıntı hep yoğunlaşmayla eşanlamlıdır. Filmin gücü buna dayanır; yani filmin başlıca niteliği ayrıntının açık, çok canlı olarak sunulması olanağını taşımasıdır. Filimsel anlatımın gücü, bu anlatımın alıcı yardımıyla daima her görüntünün içine, can alacak noktasına elden geldiği kadar girmeğe çalışmasındadır. Böylece alıcı kendisini her zamankinden çok hayatın en derin köşelerine girmeğe zorlar; ortalama seyircinin bakışı çevresinde rasgele dolaştığı için nereye asla erişemiyorsa, alıcı oraya girmeğe uğraşır. Alıcı alabildiğine derine gider; yaklaştığı her şeyi görebilir ve gördüğünü selüloit üzerinde sonsuzlaştırır. Belirli, gerçek bir görüntüye yaklaştığımız vakit genelden tikele gitmek, ayrıntıları seçip kavramağa başladığımız noktaya dikkatimizi toparlamak için belirli bir çaba ve zaman harcamamız gerekir. Filim, kurgu işlemiyle bu çabayı ortadan kaldırır. Filim seyircisi ülküsel, anlayışlı bir gözlemcidir ve onu böyle kılan yönetmendir. Ortaya çıkarılan, derine kök salmış ayrıntıda bir algılama öğesi bulunmaktadır, insanın çalışmasını sanat haline getiren, gösterilen olaya kesin değerini veren tek öğe budur.

Her hangi bir şeyi, herkesin gördüğü şekilde göstermek *hiç bir şey* başarmamak demektir. Gerekli olan, ilk, rasgele, salt genel ve yüzeyde kalan bakışla sağlanmış olan malzeme değil,

SİNEMATEK.TV

fakat kendisini dikkatli ve araştıran, daha derini görebilen ve görecek olan bakışa sırrını açan malzemedir. Büyük sanatçıların, filmi en iyi şekilde duyan bu teknisyenlerin ayrıntılar üzerindeki çalışmalarını derinleştirmelerinin nedeni budur. Bu sanatçılar bunu yapmak için, görüntünün genel görünüşünü ve her doğal olayın kaçınılmaz tamamlayıcısı olan ara noktalarını ıskartaya çıkarırlar. Tiyatro yönetmeni kendi malzemesiyle çalışırken, seyircinin gözünden sahnenin dibini, genel ve kaçınılmaz ana çizgiler kütlesini, dikkati çekici, özel ayrıntıları kaçırabilecek durumda değildir. Tiyatro yönetmeni ancak en önemli olanın altını çizebilir, bu altını çizdiği şeye dikkatini toparlamakta seyirciyi kendi başına bırakır. Alıcıyla silâhlanmış olan filim teknisyeni bununla karşılaştırılamıyacak kadar güçlüdür. Seyircinin dikkati tamamiyle yönetmenin ellerindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve farkeder, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa, seyirci de onu görür.

ÇÖZÜMLEME

Genel, açıkça belli ana çizgilerin ortadan çekilip perdede çok gizli ayrıntıların görünmesinde, filimsel anlatım, görünüşü vermek gücündeki en yüksek noktaya varır. Filim, seyirciye, ayrıntıyı tek başına göstermekle onu görüş alanındaki gereksiz şeyleri temizlemek gibi bir

SİNEMATEK.TV

angaryadan kurtarır, dikkati çelen şeyleri ortadan kaldırmakla seyircinin gücünün boşa harcanmasını önler, böylelikle de en açık ve en büyük etkiyi sağlar. Ünlü yönetmenlerin büyük anlatım gücüne eriştikleri tanınmış filimlerden bazı örnekler vereceğiz.

Örneğin, Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ündeki duruşma sahnesi. Burada, masum olan kocasının ölüm cezasına çarptırıldığını duyan bir kadının yer aldığı bir sahne bulunmaktadır. Yönetmen bu kadının yüzünü gösterir: Gözyaşları arasında kaygılı, titrek bir gülümseme. Birden seyirci bir an kadının ellerini, yalnız ellerini görür: Parmaklar ihtilâçla deriyi bastırmaktadır. Bu, filmin en güçlü anlarından biridir. Burada bir an bile kadının bütün vücudünü görmeyiz, sadece yüzünü ve ellerini görürüz. Belki de yönetmenin, elinde bulunan gerçek malzeme kütlesinden sadece bu iki karakteristik ayrıntıyı nasıl seçmesini ve göstermesini anlamasıyladır ki, bu sahne de göze çarpan olağanüstü etkileme gücüne varmaktadır. Burada bir kez daha, yukarıda belirtmiş olduğumuz açık seçim işlemine, ancak geçici bir görevi olan ve gerçekten hiç bir vakit ayrılmayan şeyleri temizlemek, yalnız dramatik dönüm noktalarını elde tutmak olanağına rastlıyoruz. Filimsel yaratmanın temel işlemi olan kurgunun anlamının özü de işte bu olanağa bağlıdır. Araların birbirine bağlanması ve harcanmasından doğan karışıklık gerçeğin kaçınılmaz özellikleridir. Seyirci gerçekle karşı-

SİNEMATEK.TV

laştığı vakit bunların üstesinden ancak belirli bir dikkatlilik çabasıyla gelebilir. Seyirci bakışlarını yüze çevirir, sonra vücut boyunca aşağıya kaydırır, nihayet dikkatle ellere diker. Gerçek bir çevrede gerçek bir kadına bakarken seyircinin yaptığı budur.

Filim bu çeşit duraklama ve aşağıya doğru kaydırmaya lüzum bırakmaz. Böylece de seyirci gereksiz çaba harcamaz. Yönetmen ara noktalarının temizlenmesiyle tasarruf edilen gücü seyirciye verir, ona enerji yükler, bundan dolayı da önemli ayrıntılar dizisinden derlenen görünüş, anlatım gücü yönünden perdede gerçektekinden daha büyük olur.

Filim yönetmeninin çalışmasının iki niteliği olduğunu görüyoruz. Filimsel biçimi kurmak için yönetmene uygun malzeme gerekmektedir; yönetmen filimsel olarak çalışmak istiyorsa, gerçeği ortalama bir gözlemciye göründüğü yolda saptayamaz ve saptamamalıdır. Yönetmen filimsel bir biçim yaratmak için, daha sonra bu biçimi meydana getirmek üzere bir araya getirilecek olan öğeleri seçmelidir. Bu öğeleri birleştirmek için de önce bu öğeleri bulması gerekir. Böylelikle, yönetmenin bir çekimde kullanmak istediği her gerçek olayın özel bir çözümleme işleminden geçirilmesi gereğine varmış oluyoruz. Her olay için, matematikte "tefazuli" adı verilen işleme benzer bir işlem yani parçalara ya da öğelere ayırma işlemi uygulanmalıdır. Burada gözlem tekniği, gelecekteki tamamlanmış yapıt için gerekli

SİNEMATEK.TV

karakteristik öğelerin seçimi gibi yaratıcı bir işlemle birleşmektedir. Griffith duruşma sahnesindeki kadını göstermek için çok muhtemeldir ki düzünelerce umutsuz kadını gözünün önüne getirmiş, hatta bunları görmüştür. Üstelik Griffith bu kadınların yalnız başlarını ve ellerini algılamamış, bütün görüntülerden sadece gözyaşı arasındaki gülümsemeyi ve ihtilâçlı elleri seçerek bunlarla unutulmaz bir filim sahnesi yaratmıştır.

Başka bir örnek: Eisenstein *Bronenosetz Potemkin - Potemkin zırhlısı* [1] adındaki unutulmaz filminde Odesa'daki geniş merdivenlerde halkın kütle halinde öldürülmesini çevirir. Kalabalığın merdivenlerden aşağıya kaçışması oldukça "idareli", üstelik fazla göze çarpmaz şekilde verilmiştir. Fakat bir kurşunla vurulan annenin elinden kurtulup basamaklardan aşağıya yuvarlanan ve içinde bebek bulunan çocuk arabası büyük bir trajik yoğunluk taşır ve seyirciye ağır bir darbe gücüyle çarpar. Bu çocuk arabası, tıpkı aynı filimde kafatası patlamış çocuk gibi bir ayrıntıdır. Kalabalık halk kütlesi çözümlenerek parçalarına ayrılınca yönetmenin yaratıcı çalışması için geniş bir alan sağlanmış ve kurguda yerli yerinde bulunan ayrıntılar anlatım gücüyle dikkate çarpan sahneler meydana getirmişti.

Daha basit fakat filim çalışması yönünden özellik taşıyan bir başka örnek: Bir adamın

[1] Sessiz sinemanın en büyük yapıtı (1925). Oyuncular: Antonov, Aleksandrov, Vladimir Barski. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

çiğnendiği bir otomobil kazasını nasıl göstermeli?

Gerçek malzeme bol ve çapraşıktır. Sokak var, otomobil var, sokaktan geçen adam var, adamın üzerine hızla gelen otomobil var, şaşırmış olan şoför var, frenler var, tekerleklerin altındaki adam var, hızını alamayıp yoluna devam eden otomobil var, nihayet ceset var. Gerçekte bütün bunlar kesiksiz bir şekilde meydana gelir. Bir Amerikan yönetmeni bu malzemeyi *Daddy - Baba*[1] filminde nasıl kullandı? Ayrı ayrı parçalar perdede aşağıdaki sırayla birleştirilmişti:

1. Gidip gelen otomobillerle dolu bir sokak. Alıcıya sırtı dönük bir yaya caddenin karşı tarafına geçer; yoldan geçen bir otomobil yayayı görmemizi engeller.
2. Çarpıcı çekim: Ayağını frene basan şoförün şaşkın yüzü.
3. Çarpıcı çekim: Kazaya kurban giden adamın yüzü: Haykırmak için ağzını açmıştır.
4. Şoförün oturduğu yerden üstten görüş: Dönen tekerleklerin yakınında bir an adamın ayakları görünür.
5. Otomobilin frenlenmiş tekerleklerinin kayışı.
6. Duran otomobilin yanındaki ceset.

[1] E. Mason Hopper'in 1923'te çevirdiği filim. Oyuncular: Jackie Coogan. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

Bu ayrı ayrı çekimler kısa, çok keskin bir ritimle birbirine bağlanmıştır. Yönetmen kazayı perdede gösterebilmek için, gerçekte kesiksiz gelişen, bütün bir sahneyi çözümleyerek parçalarına, öğelerine ayırmış ve bunlardan -titizlikle- sadece en önemli altı parçayı seçmişti. Bu parçalar yeterlilikleri bir yana, aynı zamanda bu olayı bütün dokunaklılığıyla veriyorlardı.

Matematikçinin çalışmasında, öğelere ayırmaktan, "ayrımlama"dan sonra bu ayrı ayrı öğeleri bir bütün olarak birleştirme, yani "bütünleme" gelir.

Filim yönetmeninin çalışmasında da, çözümleme, öğelerine ayırma işlemi sadece bir çıkış noktasıdır; bunu bulunmuş olan parçalardan bütünün meydana getirilmesi izlemelidir. Olgu öğelerinin, ayrıntılarının bulunuşu sadece bir hazırlık çalışmasının tamamlanmasıdır. Tamamlanmış yapıtın en sonunda bu parçalardan meydana geleceği unutulmamalıdır. Yukarıda da söylendiği üzere, gerçek otomobil kazası, bu kazayı seyreden biri tarafından düzünelerce, belki de yüzlerce ayrı olaylara bölünebilir. Bununla birlikte yönetmen bunlardan yalnız altısını seçmektedir. Yönetmen bir seçim yapmaktadır, tabiatıyla bu seçim daha önceden kazanın filimsel görüntüsüyle -gerçekte değil perdedeki görüntüsüyle- belirlenmiştir ve şüphesiz perdede görünüşünden çok önce yönetmenin kafasında mevcuttur.

SİNEMATEK.TV

KURGU: FİLİMSEL ÇÖZÜMLEMENİN MANTIĞI

Yönetmenin çalışması, filimsel görüntülerle düşünmekle; olaylar belirli bir sırayla bir araya getirildiği vakit perdede görünecekleri biçimde hayallemekle; gerçek olayları sadece ayrı ayrı karakteristik öğelerin seçileceği malzeme saymakla ve bunlardan yeni bir filimsel gerçek kurmakla nitelenir. Yönetmen gerçek ortamdaki gerçek nesnelerle çalıştığı vakit bile bunları sadece perdedeki görünüşleri açısından düşünür. Yönetmen gerçek bir nesneyi hiç bir vakit gerçekteki durumu, niteliği yönünden değil, ancak selüloit üzerine aktarılacak özellikleri açısından göz önüne alır. Filim yönetmeni malzemesine ancak *şartlı olarak* bakar ve bu şartlılık son derece büyük bir özellik taşır; sadece filme özgü birçok nitelik bundan doğar. Bir filim çevrildiği sırada bile, kurguya yatkın ayrı ayrı selüloit parçaları olarak düşünülmelidir. Filimsel biçim görünüşle hiç bir vakit aynı değildir, ancak onu andırır. Yönetmen, daha sonra filimsel biçime sokacağı ayrı öğelerin içeriğini ve sırasını saptarken her parçanın yalnız içeriğini değil uzunluğunu da iyice hesaplamalıdır; ya da, başka bir deyişle, buna filimsel uzayın ve filimsel zamanın bir öğesi olarak bakmalıdır. Yukarıda anlatılan otomobil kazası sahnesini anlatmak üzere çevrilen malzeme parçalarının önümüzdeki masada karışık olarak bulunduğunu varsayalım. Önemli olan bu parçaları birleştirmek ve bunlardan

SİNEMATEK.TV

tek bir uzun filim kuşağı ortaya çıkarmaktır. Tabiatıyla bu parçaları istediğimiz her hangi bir sırayla birleştirebiliriz. Şimdi bile bile saçma bir sıra düşünelim, örneğin şöyle olsun:

Otomobili gösteren çekimle başlayıp bunun ortasına çiğnenen adamın ayaklarını gösteren çekimi, sonra da şoförün yüzünü koyalım. Sonuç, parçaların saçma sapan bir şekilde karıştırılması olacak ve bu seyircide bir karma karışıklık duygusu yaratacaktır. Ancak bu parçalar, en azından olayı tesadüfen gören bir gözlemcinin bakışını ve dikkatini bir nesneden öbürüne çevirdiği sırayla belirlendiği vakit bu parçaların birbirini izleyişine akla yakın bir sıra sağlanabilecektir; ancak o vakit parçalar arasında bir bağıntı ortaya çıkacaktır; bunların birleşmesi organik bir bütün meydana getireceğinden perdede etkili olacaktır. Fakat parçaların belirli bir sıraya göre birleştirilmesi yeterli değildir. Her olay yalnız uzayda değil zamanda da yer alır; seçilmiş parçaların sırayla birleştirilmesinden nasıl filimsel uzay yaratılıyorsa, gerçek zamanın öğelerinden de yeni bir filimsel zaman ortaya çıkarılmalıdır. Yukarıdaki örnekte yer alan kazayı anlatmak için çevrilen parçaların birleştirilmesinde bu parçaların uzunluklarının göz önüne alınmadığını varsayalım. Bunun sonucunda kurgu şöyle olur:

1. Bir adam sokağın karşı tarafına geçer.
2. Uzun parça: Frenlere basan şoförün yüzü.

SİNEMATEK.TV

3. Aynı uzunlukta bir parça: Kazaya kurban giden adamın haykırırken alabildiğine açılan ağzı.
4. Frenlenmiş tekerlekler ve bütün öbür parçalar yine çok uzun çekimlerle gösterilir.

Bu şekilde kurgusu yapılmış bir filim makarası, uzaysal sırası doğru olsa bile, seyirciye saçma gelir. Otomobil yavaş gidiyormuş gibi görünecek, kısa sürmesi gereken çarpma olayı orantısız ve anlaşılmaz bir şekilde uzatılmış olacaktır. *Olay* perdeden kaybolacak, geriye sadece rasgele bazı malzeme bırakacaktır. Ancak, her parçanın tam uzunluğu bulunduğu, dehşete düşmüş bir gözlemcinin şuraya buraya atılıyan ürkek bakışına benziyen hızlı, hemen hemen ihtilâçlı bir ritim sağlandığı vakit, ancak o vakit perde yönetmenin kazandırdığı yaşam soluğuyla canlanacaktır. Bunun nedeni, yönetmenin yarattığı görünüşün yalnız filimsel uzayda değil, aynı zamanda alıcının doğadaki gerçek zamandan topladığı öğelerin birleştirilmesinden meydana gelen filimsel zamanda yer alışıdır. Kurgu, filim yönetmeninin dilidir. Kullandığımız dilde olduğu gibi kurguda da şöyle söylenebilir: İşte bir sözcük -dolu filim parçası, görüntü-, işte bir cümle -bu parçaların birleşimi-. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her filim yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Filim parçalarının yaratıcı

SİNEMATEK TV

güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, zaten son ve tamamlayıcı bir işlemdir ki, bunun sonucu kesin yaratmaya, yani filme varıştır. İşte filim yönetmeni bu en basit parçaların -bunlar dildeki sözcüklerin karşılığıdır- kuruluşuna da bu işlemi aklında tutarak girişmelidir. Daha sonraki kurgu cümleleri -olaylar ve ayrımlar- bunlardan meydana getirilecektir.

HAREKETİ DÜZENLEMENİN ZORLUNLULUĞU

Yönetmenin düzenleyici çalışması sadece kurguyla sınırlı değildir. Filim teknisyenlerinin çoğu, filmin tek düzenleyici aracının kurgu olması gerektiğini öne sürerler. Bunlar filim parçalarının her hangi bir şekilde ve her hangi bir yerde çevrilebileceğini, sadece görüntülerin ilginç olması gerektiğini söylerler; daha sonra bunları biçimlerine ve çeşitlerine göre ekleyerek filim haline getirecek bir yolun bulunabileceği görüşündedirler. Kurgunun temeli olarak her hangi bir birleştirici düşünce alındığı takdirde, malzemenin belli bir dereceye kadar düzenlenebileceği hiç söz götürmez. Moskova'da rasgele alınmış bir dizi çekim bir bütün meydana getirecek yolda birbirine eklenebilir ve bütün ayrı ayrı çekimler çevrildikleri yere -Moskova şehri- göre birleştirilebilir. Alıcının kendine özgü kavrayışı istenilen ölçüde darlaştırılabilir; bir pazar yerindeki insanlar ve olaylar, sonra bir toplantının yapıldığı bir odadaki insanlar ve olaylar çevrilebilir ve hiç şüphesiz

SİNEMATEK.TV

bütün bu çekimlerde düzenleyici bir öğe bulunmaktadır, ama mesele bu öğenin ne kadar derinliğine geliştirileceğidir. Böyle bir çekimler dizisi bir gazeteye benzetilebilir. Gazetede bol sayıdaki haberler bölümlere ve sütunlara ayrılmıştır. Dünyada bütün olup bitenlerle ilgili haberler topluluğu gazetede verilirken düzenlenmiştir. Ancak aynı haberler bir makale ya da kitapta kullanılınca çok daha büyük ölçüde düzenlenmiştir. Bir filmin yaratılması işleminde, düzenleme çalışması, anlatımın sadece katı ve hızlı bir kurgu şemasıyla kurulmasından daha geniş ve derinlemesine düzenlenmelidir. Ayrı parçalar, birbiriyle organik bir ilişkiye sokulmalıdır. Bunun için de çevirim sırasında bu parçaların içeriği, bu kuruluşun bütün ayrı öğelerinin derinine giden bütün kurgu işleminin ilerleyişi, derinleşmesi olarak ele alınmalıdır.

Örneklerimizden bazılarını incelerken, alıcının önünde yönetmenin isteğine bağlı olmaksızın ortaya çıkan olaylar ve görünüşlerle karşılaştık. Örneğin sokaktaki gösterinin çevrilişi, yönetmen tarafından düzenlenmiyen fakat onun tarafından günlük yaşamın kargaşası içinden yakalanan gerçek bir olayın sahnelerinin seçiminden ibaretti. Bununla birlikte yönetmen, belli bir olgunun kurguya dayanan anlatımını sağlamak, kendisinin kurguya yatkın bir şekilde düzenlemiş olmadığı gerçekten bazı parçalar alabilmek için, yine de şu ya da bu yoldan bu olguyu kendi isteğine uydurmalıdır. Yukarıda sözü edilen gösterinin çevrilişinde, bu gösterinin

SİNEMATEK.TV

perdedeki anlatımını elden geldiği kadar canlı olarak vermek istiyorsak, alıcımızı yüklenip kalabalığa sokuluyor, özellikle seçilmiş, tipik kimselerin merceğin önünden geçmesini sağlıyor, böylelikle de daha sonraki filimsel anlatımda kullanmak üzere olayların doğal akışına bilerek karışıyorduk.

Daha çapraşık bir örneği ele alırsak, her hangi bir hareketi çevirmek ve filimsel olarak anlatmak için bu hareketi denetlememiz gerektiğini daha açık olarak göreceğiz. Başka bir deyişle, hareketi durdurmak, defalarca tekrarlatmak, her seferinde yeni bir ayrıntıyı almak mümkündür. Bir uçağın havalanışını çevirmek istediğimizi var sayalım. Bu olayın filimsel anlatışı için şu öğeleri seçeriz:

1. Pilot kontrol tablosunun önüne oturur.
2. Pilot kontağı açar.
3. Makinist pervaneyi çevirir.
4. Uçak alıcıya doğru ilerler.
5. Uçağın havalanışı başka bir açıdan alınır ve uçak havalanarak alıcıdan uzaklaşır.

Bu kadar basit bir hareketi kurguya yatkın bir yolda çevirebilmek için ya uçağın ilk hareketinden sonra durmalı, alıcının yerini hemen değiştirip uçağın kuyruk tarafına koyarak hareketin devamını almalıyız ya da ister istemez uçağın hareketini iki defa tekrarlatmalıyız; birincisinde uçağı alıcıya doğru iler-

SİNEMATEK.TV

letmeli; ikincisinde, açıyı değiştirip, alıcıdan uzaklaştırmalıyız.

Her iki durumda da, istenilen filimsel anlatımı sağlamak için, hareketin doğal akışını ya durdurarak ya da tekrarlayarak kesmeliyiz. Yine bunun gibi, çok canlı, sürekli bir hareketi filme alırken, bu hareketten gerekli ayrıntıları elde etmek istiyorsak, bu hareketi ya durdurarak ya da birçok kez tekrarlıyarak kesmeliyiz. Böylelikle, "sanatçı" yönetimle hiç bir ilgisi bulunmıyan en basit olayların çevrilişinde bile hareketi daima yönetmenin isteğine bağlamalıyız. Gerçek olayın doğal gelişmesine karışmazsak, filmi bilerek imkânsız hale getirmiş oluruz. O zaman, ayrıntıların tek tek belirlenmesi, gereksiz geçici noktaların temizlenmesi gibi filimsel anlatımın kolaylıklarından yararlanmanın bütün olanakları ortadan kalkar, bize sadece olayın köleleşmiş değişmezliği kalır.

ÇEVRİLECEK MALZEMENİN DÜZENLENMESİ

Şimdi yönetim çalışmasının yeni bir yönüne, yani çevrilecek malzemenin düzenlenmesi yöntemlerine dönüyoruz. Tutalım ki yönetmen sadece bir endüstri filmi (bir fabrikanın, geniş bir atölyenin, kuruluşun çalışması) yapacaktır. Bu konu, onun yönetmen olarak işe karışmasını gerektirmiyecek, sadece bir dizi işlemin saptanmasından meydana gelecektir. Fakat böyle olduğu halde bile, yönetmenin çalışması alıcıyı bir yere dikip makinaları ve çalışan insanları

SİNEMATEK.TV

çeşitli açılardan almaktan ibaret olmıyacaktır. Yönetmen filimsel bakımdan açık, kurguya yatkın bir anlatıma varabilmek için, her ayrı işlemi filme alırken ister istemez bu hareketi durdurmak, işe karışmak durumundadır. Bunda da kendisine, parçalarını perdeye yansıtacağı kurgusu yapılmış ayrımın kafasında canlandırdığı görüntüsü kılavuzluk yapar. Yönetmen, çalışmasına yönetim öğesini, çevrilen her hareketin özel düzenlenişiyle ilgili öğeyi sokmalıdır. Bu düzenlemenin amacı, nitelik taşıyan ayrıntıların en açık ve en doğru bir şekilde saptanmasıdır.

Tabiatıyla, "dramatik" denilen konuları çevirmeye kalkıştığımız vakit, yönetim öğesi, filme alınacak malzemenin düzenlenişi öğesi daha da önemli ve vaz geçilmez nitelik kazanır. Otomobil kazasının filimsel anlatılışının bütün önemli öğelerini saptamak için yönetmen alıcısının durumunu sık sık değiştirmişti; otomobili, şoför ve kaza kurbanının ayrı ve önemli hareketlerini sık sık tekrarlatmıştı. Dramatik bir filmin yönetiminde, perdede görünen bir olay çok kez bir bütün olarak gerçekte asla var olmamıştır. Bu olay, daha sonraki filimsel biçimin gerekli öğelerini arayan yönetmenin sadece kafasında, düşündedir.

Burada, kesiksiz bir selüloit parçasının, teknik terimiyle bir "çekim"in sınırları içinde çevrilmesi gereken şeyi göz önüne almak sorununa geliyoruz. Bir çekimin sınırları içindeki çalışma tabiatıyla gerçek uzay ve gerçek

SİNEMATEK.TV

zamana bağlıdır; böyle bir çalışma *filimsel* uzay ile *filimsel* zamanın tek öğeleriyle olur ve tabiatıyla daha sonra yapılacak kurguya doğrudan doğruya bağlıdır. Yönetmen seyircide gerekli heyecanı yaratmak için, otomobil kazasının kurgusunda, her parçanın son derece kısa oluşuyla yaratılan tedirgin edici bir ritim meydana getirmişti. Ancak, istenilen malzemenin selüloit parçalarının sadece istenildiği gibi kesilmesi ya da kısaltılmasıyla elde edilemiyeceği unutulmamalıdır. Her parçanın içeriğine uyan gerekli uzunluk, bu parça çekilirken zihne doğmalıdır. Seyirciyi tedirgin edici, heyecanlandırıcı bir sahneyi filme almak ve bunun kurgusunu yapmakla görevli olduğumuzu varsayalım. Böyle bir sahne kısa parçaların hızla birbirini izlemesini gerektirir. Bununla birlikte çevirimde sahnelerin ve sahne bölümlerinin mercek önünde çok ağır, uyuşuk bir şekilde canlandırıldığını düşünelim; bu durumda, parçaların seçiminde ve kurgusunda aşılmaz engellerle karşılaşırız. Kısa parçalar kullanılabilir, ne var ki her ayrı parçanın sınırı içinde yer alan hareket öylesine ağırdır ki, her parçanın gerekli kısalığına ulaşabilmek için, hareketin bir kısmını kesmeli, atmalıyız; çekimleri olduğu gibi muhafaza edersek parçalar çok uzun gelir.

ALICI YERLEŞTİRMESİNİN DÜZENLENMESİ

Alıcının geniş bir alanı kapsıyan görüş alanında, örneğin birbiriyle konuşmakta olan

SİNEMATEK.TV

iki kişiyi göstermekteyken birdenbire bunlardan birine yaklaştığını ve hareketin gelişmesinde ve belirli bir anda özellikle önem taşıyan bir ayrıntıyı gösterdiğini düşünelim. Sonra alıcı bir kez daha geriler ve deminki iki kişi yeniden görüş alanına girdiği için seyirci sahnenin bundan sonraki gelişmesini daha önce olduğu gibi genel çekimde görür. Genel çekimden omuz çekimine (ya da bunun tersine) geçiş, bu iki parça için ortak olan bir hareketle birleştirildiği vakit seyircinin hareketin gelişimini kesiksiz olarak duymasını sağlamak gerekir. Örneğin, söz konusu olan ayrıntı olarak, konuşma sırasında cepten tabanca çıkaran el seçilmişse, sahne mutlaka şu yolda alınmalıdır: İlk genel çekim, oyuncunun cebine giren elinin hareketiyle sona ermeli; bunu izliyen ve sadece eli gösteren omuz çekiminde, başlanmış olan hareket tamamlanıp tabanca cepten çıkarılmalı; sonra omuz çekiminin sonunda başlıyan hareket devam ettirilerek tabancayı tutan elin öbür adamı hedef aldığı genel çekime dönmelidir. Çıkarılmış olan nesnenin, görüş alanından bir alıcı yerleştirilmesi değişikliğiyle uzaklaştırılmadığı bu çeşit kurgu biçiminde, çekimleri birbirine böylece hareketle bağlamak mutlaka gereklidir. Burada, her üç parça da ayrı ayrı çevrilmiştir (teknik yönden ve daha doğru söylemek gerekirse, genel çekim elin hareketinden karşıdaki adamın tehdit edilmesine kadar kesiksiz olarak çevrilmiş, omuz çekimi ayrı olarak alınmıştır). Tabiatıyla elin hareketini

SİNEMATEK.TV

gösteren genel çekime bağlanan ve oyuncunun elini omuz çekiminde gösteren çekimin, ancak her iki çevirim sırasında oyuncunun el hareketi dışarıdan tam bir uygunluk gösterdiği takdirde yerli yerinde olacağı ve bütünlük kazanacağı açıktır.

Yukarıda verilen el örneği son derece basittir. El hareketi çapraşık olmadığı için, bunu tam olarak tekrarlamak da güç değildir. Fakat filimlerde bir oyuncunun çalışmasını gösteren birçok alıcı yerleştirilmesine sık sık raslanır. Oyuncuların hareketleri çok çapraşık olabilir; bundan dolayı da genel çekimdeki hareketleri omuz çekiminde tekrarlamak, uzay ve zaman yönünden gerekli büyük uyuşuma varabilmek için yönetmenin de oyuncunun da teknik bakımdan çok tecrübeli olmaları gerekir. Öte yandan filmin bir başka özelliği, yönetim çalışmasının doğruluğunu belirler. Çevrilecek malzemenin hazırlanışında, işin alıcı önünde kuruluşunda, şu ya da bu hareketin seçiminde ve ayrılmasında -ya da başka bir deyişle bu görevlerin düzenlenişinde- yönetmen yalnız kurguyla ilgili planıyla değil, aynı zamanda alıcının özel görüş alanıyla da sınırlanmıştır. Alıcının bu görüş alanı, çevrilecek bütün malzemeyi sinema perdesinin çok iyi bilinen dörtgeni içine girmeğe zorlar. Filim yönetmeni çalışması sırasında önünde olup bitenleri normal bir seyirci gözüyle seyretmez, yönetmen bunlara merceğin gözüyle bakar. Önündeki alanı geniş bir açıyla kapsıyan normal insan bakışı, yönet-

SINEMATEK.TV

men için mevcut değildir. Yönetmen ancak, alıcının kapsıyabildiği uzay parçasını görür ve bu parça içinde çalışır. Dahası var: Bu uzay sıkı, değişmez sınırlarla çizilmiştir ve bu sınırların bu kadar kesin oluşu ister istemez uzaysal kuruluştaki düzenlemede bir esneksizliğe yol açar. Alıcıya oldukça yakında bulunan bir oyuncunun, içinde bulunduğu uzaya göre fazla geniş bir harekette bulunduğu takdirde alıcının görüş alanından kayboluvereceği açıktır. Örneğin başı eğik oturan bir oyuncu alıcıya belli bir uzaklıkta başını kaldırdığı vakit, sadece 3–5 santimlik bir hata yaptığı takdirde bile perdede yalnız çenesi görünür, başının geri kalan bölümü perdenin sınırı dışına çıkar. Bu basit örnek, yönetmenin filme aldığı her hareketin uzaysal hesabını doğrulukla yapması gereğini bir kez daha açıkça ortaya koyar. Tabiatıyla bu zorunluluk sadece omuz çekimlerine uygulanmaz. Bir insanın bütün vücudunu alacak yerde, bunun üçte ikisini almak da büyük bir yanlıştır. Filme alınacak malzemeyi ve bu malzemenin hareketini her şeyin açıklık ve kesinlikle anlaşılabileceği yolda görüntü çerçevesine yerleştirmek; her görüntü düzenlemesini, perdenin dik açılı sınırlarını bu düzenlemeyi bozmıyan, aksine tamamiyle içine alan bir yolda kurmak... İşte yönetmenin varmak istediği amaç budur.

SİNEMATEK.TV

RASLANTISAL MALZEMENİN DÜZENLENMESİ

Resimle az çok tanışıklığı olan herkes, resim yapılan kanavanın biçiminin resmin düzenlenişini nasıl etkilediğini bilir. Kanava üzerindeki biçimler bu kanavanın yüzeyine organik olarak uymalıdır. Aynı şey filim yönetmeninin çalışması için de doğrudur. Yönetmen için dikdörtgen bir çerçeveyle sınırlanan ve teknik terimiyle "resim" diye adlandırılan bu uzay parçası dışında hiç bir hareket, hiç bir kuruluş düşünülemez. Yönetmenin her vakit, aldığı emirlere kolaylıkla uyan oyunculara olduğu kadar basit işlemlerle karşılaşmadığı doğrudur. Yönetmen çok kez, isteklerine doğrudan doğruya boyun eğmeyen olaylar ve işlemlerle karşılaşır. Çünkü yönetmen, kendisini çevreliyen her şeyi yakalamağa ve kullanmağa çalışır. Oysa dünyamızdaki her şey yönetmenin buyruklarına boyun eğmekten uzaktır. Örneğin bir denizin, bir şelâlenin, bir fırtınanın, bir çığın filme alındığını düşünelim: Bütün bunlar filimlerde sık sık kullanılır ve konunun ayrılmaz bir parçasını meydana getirdiğinden, tıpkı kurgu için hazırlanan bütün öbür malzeme gibi düzenlemek ister. Burada yönetmen bir raslantısal olaylar kütlesine boğazına kadar batmış durumdadır; hiç bir şey yönetmenin isteğine boyun eğmez, alıcının önündeki hareketler kendi kanunlarına uygun olarak gelişir. Fakat yönetmene gerekli olan malzeme -yani filmi meydana getirecek malze-

SINEMATEK.TV

me- yine de düzenlenmek ister. Yönetmen raslantısal bir olayla karşı karşıya gelirse, bu olaya kendini bırakamaz ve bırakmamalıdır, aksi takdirde çalışması basit, düzensiz bir kayıttan başka bir şey olmaz. Yönetmen raslantısal olayı kullanabilir ve bunu bir dizi özel yöntemler bularak yapar. Örneğin, yukarıda daha önce belirtmiş olduğum gibi, hareketin *gerçek* zaman içinde doğal gelişmesini bir yana bırakmak olanağı yönetmenin yardımına koşar. Alıcıyla çevresini uyanık bir şekilde gözetliyen yönetmen, gerçekte birbirinden büyük zaman aralıklarıyla ayrılmış bile olsa gerekli malzemeyi toplayabilir ve ayrı çekimleri perde üzerinde birleştirebilir. Tutalım ki yönetmen filmi için bir dere, yıkılan bir baraj ve bunun sonunda meydana gelen su baskınına muhtaç olsun; dereyi ve barajı sonbaharda, ırmağı ise yükseldiği vakit ilkbaharda çevirebilir ve istenilen izlenimi, bu iki ayrı bölümün birleştirilmesiyle sağlıyabilir. Ya da tutalım ki olgu bir deniz kıyısında, dalgaların sürekli olarak şiddetle kıyıyı dövdüğü sırada geçiyor. Bu durumda yönetmen ancak bir fırtınadan sonra dalgaların alabildiğine yükseldiği vakit çekimleri alabilecektir. Fakat bu çekimlerin sağlanması aylarca sürmesine rağmen perdede ancak bir günü ya da bir saatı temsil edecektir. Böylelikle yönetmen, raslantısal (doğal) bir olayın tekrarını, istenilen filimsel anlatım için kullanmaktadır.

Filimlerde sık sık raslanan hayvanların kullanılması da, raslantısal malzemenin düzen-

SINEMATEK.TV

lenmesinde özel yöntemlerden yararlanmanın bir başka örneğidir. Bir Amerikan yönetmeninin, bir farenin üzerine atlıyan kedi yavrusunun görüntüsünü olduğu gibi saptamak için altmış saat çalıştığı ve buna uygun uzunlukta da boş filim harcadığı söylenir. Başka bir filimde de bir ayıbalığını filme almak gerekiyordu[1]. Ürkek hayvan havuzun içinde hızla oradan oraya yüzmekteydi. Şüphesiz en basit yol, alıcıyı gerekli uzaklığa yerleştirip seyirciyi ayıbalığının hareketlerini tıpkı havuzun kenarında durup seyreden bir gözlemci gibi izlemesini sağlıyacak şekilde bütün havuzu almak olurdu. Ancak alıcı bu yolda çalışamazdı ve çalışmadı; çözülmesi gereken birçok sorun vardı. Alıcının, ayıbalığının suyun yüzünde nasıl hızla ve ustalıkla yüzdüğünü görmesi ve bunu en uygun görüş noktasından izlemesi gerekiyordu. Ayıbalığının aynı zamanda daha yakından görünmesi gerekiyordu, bu da omuz çekimlerini zorunlu kılıyordu. Çekimler alınmadan önceki kurgu planı şöyleydi:

1. Ayıbalığı havuzun kenarına doğru yüzer. Çekim, hayvanın sudaki hareketlerini daha iyi izlemek üzere hafifçe yukarıdan alınacaktır.
2. Ayıbalığı havuzun kenarına sıçrar, sonra yeniden suya dalar.
3. Ayıbalığı yeniden yuvasına yüzer.

[1] Pudovkin'in burada sözünü ettiği filim, kendi çevirdiği *Mekanika golovnovo mozga - Beynin mekaniği* adlı belge filimdir. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

Alıcının görüş noktası üç kez değişmekteydi. Çevirimin bir kez yukarıdan yapılması, sonra alıcının yer değiştirerek kenara çıkan ayıbalığını çok yakından izliyecek duruma geçmesi, üçüncü olarak da alıcıdan uzaklaşan ayıbalığının hızlı yüzüşünü en iyi görebileceği yere konması gerekmekteydi. Bundan başka, bütün malzemenin birleşik biçimde gösterilmesi, böylece ayıbalığının üç ayrı çekimi ayrı noktalardan alındığı halde, perdede hayvanın hareketinin sürekli bir hareket izlenimi verebilmesi gerekmekteydi. Kimse hayvanı istenilen yönde ya da alıcıya yaklaşacak şekilde yüzmeğe zorlıyamazdı; fakat bir yandan da ayıbalığının hareketi kurgu planında tam olarak anlatılmıştı ve bütün filmin kuruluşu buna bağlıydı. Ayıbalığı yukarıdan alındığı vakit, önüne balık atılarak havuzu defalarca bir baştan bir başa yüzmüş, nihayet bir raslantı olarak yönetmenin istediği şekilde alıcının görüş alanına girmişti. Omuz çekimi için de yemlik olan balık, ayıbalığı havuzun kenarında istenilen noktaya sıçrayıncaya kadar tekrar tekrar atılmış, sonunda gerekli çevirim yapılmıştı. Çevrilen otuz çekimden üçü seçilmiş, bunlar da sahneye istenilen sürekli hareketin görüntüsünü vermişti. Bu hareket, gerekli çalışmanın doğrudan doğruya planlanmasıyla düzenlenmemiş, rasgele öğelerin şöyle böyle denetlenmesi ve toplanan malzemenin sonradan sıkı bir şekilde seçimiyle sağlanmıştı. *Raslantı*; gerçek, bozulmamış, alıcı önünde özel olarak canlandırılmamış yaşamla

SİNEMATEK.TV

eşanlamlıdır. Yönetmen, çalışmasının yüzde ellisinde bununla karşılaşır. *Düzenleme ve yerli yerinde sıralama*... Filim çalışmasının temel parolası budur ve her şeyden önce kurguyla gerçekleşir. Kurgu planı çevirim anından önce var olabilir, o vakit yönetmenin isteği, gerçeği değiştirip egemenliğine alarak yapıtını bundan meydana getirir. Yönetmen, çalışması sırasında önceden tasarlanmamış malzemeye rasladığı vakit kurgu planı çevirim sırasında da ortaya çıkabilir. Bu durumda yönetmen, bu ikisini aynı zamanda kullanarak, çevrilen çekimlerden birleşik bir filimsel görüntüyü meydana getirecek biçime doğru çalışmasını yöneltir.

Örneğin, *Potemkin zırhlısı*'nda görüntü yönetmeni Tisse'nin siste aldığı güzel çekimler filme ustalıkla yerleştirilmiş, filmin bütünüyle organik olarak kaynaşmış ve büyük bir etki yapmıştır; oysa hiç kimse bu sisi önceden tasarlamamıştı. Kaldı ki, siste çalışmayı tasarlamak biraz da imkânsızdı, çünkü o vakte kadar sis, filim çalışması için bir engel sayılıyordu.

Fakat, her ne olursa olsun, çevirimin kurgu planıyla bağıntılı olması gerekir. Bundan dolayı da her parçanın içeriğinin uzay ve zaman yönünden doğru olarak hesaplanmasının önemi gücünden bir şey yitirmemiştir.

FİLİMSEL BİÇİM

Gerçekte yer alan her hangi bir hareketi sadece filim üzerine aktarmak yerine, filimsel biçimi içinde vermek istersek -yani, bu hare-

SİNEMATEK.TV

ketin gerçekteki kesiksiz akışını yaratıcı bir güçle seçilmiş öğelere kaynaştırmak istersek- o vakit ister istemez seyirciyi, çekimlerin kurgusunu yapan yönetmene bağlıyan kanunları aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Çekimlerin gelişi güzel, karmakarışık sıralanışını gözden geçirdiğimiz vakit, bunun perdede seyirciye saçma sapan bir düzensizlikte görüneceğini açıklamıştık. Seyirciyi etkilemek, bu birleştirmenin düzen ve ritmini doğru olarak bulmak demektir.

Böyle bir düzenlemeye nasıl varılabilir? Şüphesiz genellikle ele alındığında, bütün yaratıcı sanat işlemleri gibi bu da en sonunda sanatçının sezgisine bırakılmalıdır. Ama yine de, bu çalışmanın yönünü aşağı yukarı belirliyen yollar gösterilmelidir. Mercek ile bir gözlemcinin gözü arasında daha önce bir karşılaştırma yapmıştık. Bu karşılaştırma daha ileriye de götürülebilir. Çevirim sırasında alıcının durumunu belirlediği ve her çekimin uzunluğunu belirttiği için yönetmen, bakışlarını hareketin bir öğesinden öbürüne çeviren bir gözlemciyle karşılaştırılabilir; tabiatıyla bu gözlemcinin, duygusal yönden uyuşuk olmaması gerekir. Gözlemci önündeki sahneyle ne kadar derinden heyecanlanırsa, dikkati bir noktadan ötekine o kadar hızlı ve ani atlıyacaktır. (Otomobil kazası örneği). Hareketi ne kadar ilgisiz ve uyuşuk gözetlerse, dikkat noktalarının değişmesi, dolayısıyle alıcı yerleştirilmesi o kadar sakin ve yavaş olacaktır. Heyecanın, kurgunun özel ritmiyle verilebileceği söz götürmez. Ameri-

SİNEMATEK TV

kan yönetmeni Griffith, filmlerinin büyük bir kısmında bu yöntemi bol bol kullanır. Seyirciyi oyuncunun derisine girmeğe ve onu oyuncunun gözleriyle dışarıyı seyretmeğe zorlıyan özel yönetim işlemi de yine burada yer alır. Kahramanın bir şeye bakan yüzünden sonra, bakılan şeyin kahramanın görüş noktasından verilişi sık sık kullanılır. Bir filmin kurgusuyla ilgili yöntemlerin büyük çoğunluğu, alıcının bir gözlemci olarak bu şekilde çalışmasına bağlanabilir. Bakışın değişmesini belirliyen düşünceler, yerli yerinde bir kurguyu belirliyen düşüncelerle harfi harfine uygunluk gösterir.

Ancak bu karşılaştırmanın alabildiğine geniş olduğu ileri sürülemez. Filimsel biçimin kurguyla meydana getirilmesinin çok çeşitli yolları vardır. Çünkü önünde sonunda, filim yönetmeninin yaratıcı çalışmasını belirliyen kurgudur. Kaldı ki, filmin öbür büyük sanatlar arasında önemli bir yer kazanmasını sağlıyacak olan da, filme alınmış malzemenin kurgusunda kullanılan yöntemlerin bulunmasından başka bir şey değildir. Filim sanatı henüz doğuş dönemindedir. Uzun zamandır öbür yerleşmiş sanatların organik hazırlığında kullanılan yakınlaştırma, karşılaştırma, örnek gibi yöntemler filimde ancak şimdi beceriksizce denenmektedir. Burada Eisenstein'ın *Potemkin zırhlısı*'nda kullandığı yepyeni bir yöntemin parlak örneğini belirtmeden geçemiyeceğim.

Filmin dördüncü makarası, baş kaldırmış gemideki bir topun Odesa Tiyatrosu'na ateş

SİNEMATEK TV

açmasıyla sona erer. Görüntüşte çok basit olan bu olayı Eisenstein son derece ilgi çekici bir yolda işlemiştir. Kurgu şöyledir:

1. Ara yazı:
   "*Ve baş kaldırmış gemi, müstebidin vahşetine, şehre attığı bir mermiyle cevap verdi.*"
2. Ağır ağır, hesaplı olarak dönen bir taret gösterilir.
3. Ara yazı:
   "*Hedef: Odesa Tiyatrosu.*"
4. Tiyatro binasının üstündeki mermer bölüm.
5. Ara yazı:
   "*Genel karargâh.*"
6. Top ateş eder.
7. Çok kısa iki çekimde, binanın kapısı üzerindeki mermer Cupido heykeli gösterilir.
8. Korkunç bir patlama: Kapı sarsılır.
9. Üç kısa çekim: Mermerden uyuyan bir aslan, gözlerini açan bir aslan ve kükreyen bir aslan.
10. Yeni bir patlama: Kapı yıkılır.

Bu, sözcüklerle kolay kolay anlatılamıyan, fakat perdede hemen hemen ortalığı darmadağın edercesine etkili olan bir kurgudur. Yönetmen burada atak bir kurgu biçimi kullanmıştır; filminde mermerden yapılmış bir aslan kalkıp kükremektedir. Böyle bir görüntü şimdiye kadar ancak edebiyatta düşünülebilirdi; per-

SİNEMATEK.TV

dede görünmesi söz götürmiyen ve çok şey vadeden bir yeniliktir. Bu kısa filim parçasında, filimsel anlatıma özgü bütün öğelerin birleştirildiğini görmek ilginçtir. Zırhlı Odesa'da filme alınmıştı, mermerden aslan heykelleri Kırım'da, kapı da yanılmıyorsam Moskova'da. Bu öğeler toplanmış ve tek bir filimsel uzayda kaynaştırılmıştı. Ayrı ayrı, hareketsiz mermer aslanlar filimde, ayağa kalkan filimsel bir aslanın gerçekte var olmıyan hareketine yol açmıştı. Bunun yanı sıra, bu hareketle birlikte, gerçekte var olmıyan, hareketin her biriyle sınırlanan bir zaman ortaya çıkmıştı. Baş kaldıran zırhlı ancak tek bir top ağzıyla görünüyordu. Genel karargâh ise seyirciye, binanın üstündeki tek bir mermer bölüm olarak görünür. Düşmanlar arasındaki çatışma bundan dolayı hiç bir şey kaybetmiyor, aksine açıklık ve kesinlik kazanıyordu. Tabiatıyla burada örnek olarak verilen aslanlar, alıcının gözlemci olarak kullanılmasıyla ilişkili olamaz. Bu, filim yönetmeninin çalışması için gelecekte akla gelmedik olanaklar vadeden olağan dışı bir örnektir. Bu örnekte filim, bir dereceye kadar kendine özgü olan doğalcılıktan, ilkel olasılığın gereklerinden bağımsız, özgür sembolik bir anlatıma geçmektedir.

YÖNETMENLİK ÇALIŞMASININ TEKNİĞİ

Filimsel anlatımın dikkate değer özelliği olarak alıcının anlatılacak olan olayların ay-

SİNEMATEK.TV

rıntılarına elden geldiği kadar derinlemesine girmeğe, gözlenmekte olan nesneye elden geldiği kadar yaklaşmağa, genel ve üstünkörü olanın temizlenmesiyle bir bakışta görülebilecek olanı toplamağa olan çabasını daha önce açıklamıştık. Bunun kadar dikkate değer olan bir özellik de, alıcının ele alacağı olayları dışarıdan alabildiğine kavramasıdır. Denebilir ki, filim, seyirciyi normal insan anlayışının sınırlarını aşması için zorlamağa çabalar. Bir yanda filim, kendisini tamamiyle en küçük ayrıntılara vererek bu anlayışın, gözlemin akıl almaz inceliğiyle keskinleşmesini sağlar; öte yandan da Moskova'daki olaylar ile Amerika'daki buna benzer olayların hemen hemen aynı zamanda beliren bir anlayışla kavranmasını sağlar. Ayrıntılar üzerine çevrilme ve bütünün alabildiğine geniş bir şekilde kavranması, olağanüstü bir malzeme yığınını kapsar. Böylelikle yönetmen, daha önce kendisince hazırlanan belli bir plana uyarak bir sürü ayrı ayrı görevi düzenlemek ve dikkatle yerine getirmekle karşı karşıyadır. Örneğin bütün filimlerde, hatta ortalama bir filimde bile, en azından düzünelerce kişi vardır ve bu kişilerden her biri -hatta çok kısa gösterilenler bile- bir bütün olarak alınan filme organik olarak bağlıdırlar: Bu kişilerden her birinin oyunu, tıpkı baş oyuncununki gibi dikkatle düzenlenmeli ve düşünülmelidir. Bir filim ancak öğelerinden her biri bir bütün içinde sıkı sıkıya kaynaştığı takdirde gerçekten anlam

SİNEMATEK.TV

taşır. Bu da ancak görevin her öğesi dikkatle işlendiği vakit gerçekleşir. Aşağı yukarı 4.000 ayaklık [1.216 m.] bir filimde yaklaşık olarak 500 kadar parça olduğu düşünülünce, yönetmenin 500 ayrı fakat birbirine iyice kenetlenmiş meseleyi dikkat ve ustalıkla çözmek zorunda olduğu anlaşılır. Bundan başka, filim üzerindeki çalışmanın daima, kaçınılmaz olarak belli bir süre içinde yer aldığı düşünülünce, tek bir insanın başarıyla üstesinden gelmesinin hemen hemen imkânsız derecede çalışmayla yüklü olduğu ortaya çıkar. Bundan dolayı bütün tanınmış yönetmenlerin çalışmalarının ayrı ayrı bölümlerle meydana getirilmesi kolaylıkla anlaşılabilir. Bir filmi meydana getirmek için yapılan çalışma, bir dizi ayrı, fakat aynı zamanda sıkı sıkıya birbirine bağlı bölümlere ayrılır. Sadece temel aşamalar sıralandığı vakit bile ortaya çıkan liste epey etkileyicidir. Liste şöyledir:

1. Senaryo ve senaryonun geliştirimi.
2. Çevirim senaryosunun hazırlanması, kurgu yapısının belirlenmesi.
3. Oyuncuların seçimi.
4. Dekorların kuruluşu ve yer seçimi.
5. Yönetim ve olayların kurgu için çekimlere, sahnelere bölündüğü ayrı ayrı öğelerin çevrilişi.
6. Çevrilmiş olan malzemenin laboratuvar işlemi.
7. Kurgu.

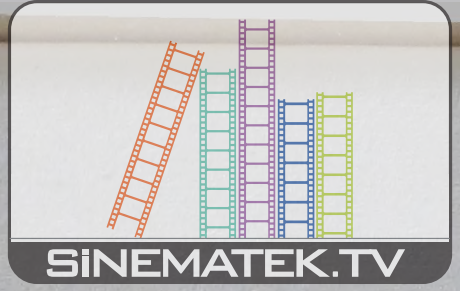
SİNEMATEK.TV

Hiç şüphesiz, yönetmen filmin meydana gelişini başından sonuna kadar götüren tek düzenleyici güç olarak, bu ayrı ayrı bölümlerin her birinde etkisini duyurmalıdır. Yukarıda sıralanan aşamalardan her hangi birinde yönetmenin çalışmasında bir boşluk, bir aksaklık meydana gelirse bütün filim -yönetmenin ortak yaratışının sonucu- hiç şüphesiz, bu aksaklık ister yanlış seçilmiş bir oyuncu, geliştirimde düzensiz bir parça, ya da negatifin yıkanmasında bir yanlışlıktan ileri gelsin, ister istemez zedelenecektir. Bundan dolayıdır ki, yönetmenin, çabaları kendi çizdiği hedefe doğru yönelmiş olan meslektaş topluluğunun düzenleyicisi olması gerektiği açıkça anlaşılır.

Filimdeki ortaklaşa çalışma alışılagelene verilen bir taviz değil, filmin kendine özgü niteliklerinden doğan bir zorunluluktur. Amerikan yönetmenleri filim çalışması sırasında kalabalık bir meslektaş topluluğuyla çevrilidir, bunların her birinin kesinlikle belirtilmiş ve sınırlandırılmış görevi vardır. Yönetmenin düşüncelerinin açıkça belirli olduğu görevlerden birini yüklenmiş olan bir sürü yardımcısı, aynı anda birçok sahne ya da sahne parçasında çalışır. Bu sahneler yönetmenin denetiminden geçip onaylandıktan sonra filme alınır ve filmin meydana getirilmesi için hazırlanan malzeme yığınına eklenir. Bazı sorunların -örneğin, bazan binlerce kişinin yer aldığı kalabalık sahnelerin düzenlenmiş olarak çevrilmesi gibi- çözülmesi, emrinde yeter sayıda meslektaş

SINEMATEK.TV

topluluğu olmadıkça yönetmenin çalışmasında uygun bir sonuca erişemiyeceğini çok açık olarak gösterir. Kısacası bin kadar figüranla çalışan bir yönetmen tıpkı bir başkomutanı andırır. Yönetmen, seyircinin kayıtsızlığı içinde bir savaş verir; kılavuzluk ettiği kütlelerin hareketini etkili bir yolda düzenleyerek seyirciyi fethetmek yönetmenin görevidir. Kütleyi isteğine boyun eğdirebilmek için, başkomutan gibi yönetmenin emrinde de yeter sayıda subay olması gerekir. Yönetmenin birleşik bir yaratma, tamamlanmış bir filim ortaya koyabilmesi için, çalışmasının bütün aşamalarında, kendisinin meydana getirdiği birleştirici, düzenleyici bir çizgiyi şaşmaksızın izlemesi gerektiğini daha önce söylemiştik. Filim yönetmeninin çalışmasındaki niteliği daha açık olarak gözümüzde canlandırmak üzere bu aşamaları şimdi teker teker inceliyeceğiz.


SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

II: YÖNETMEN VE SENARYO

YÖNETMEN VE SENARYOCU

Yapımda çalışmalar genellikle şöyle bir yol izler: Bir senaryo alınır, yönetmene verilir; yönetmen de bu senaryo üzerinde yönetim çalışması yapar, yani kendisine senaryocunun verdiği bütün malzemeyi kendi kişiliğine göre işler; kendisine sunulan düşünceleri kendi filimsel diliyle anlatır, yani birbirini yönetmenin çizdiği bir sıraya göre izliyen ayrı görüntüler, ayrı öğeler diliyle ortaya koyar.

Kısacası, bir filim kendisine temel olan senaryo ile karşılaştırıldığında temayı, temanın geliştirimini, nihayet yönetmenin yapım sırasında bu geliştirimden meydana getirdiği filimsel biçimi ayırt etmek mümkündür. Çalışmanın bu üç aşamasının birbirine doğrudan doğruya ve organik olarak bağlı olduğunu söylemeğe

SİNEMATEK.TV

lüzum yoktur. Bunun gibi, senaryocunun çalışmasının da ancak bir noktaya kadar uzandığı, ondan sonra yönetmenin payının başladığı da açıktır. Çalışmanın iki aşaması arasında kesin bir bölünme olan hiç bir sanat düşünülemez. Hiç kimse, başlangıcıyla ilişiği olmadığı bir çalışmaya her hangi bir noktasından devam edemez. Bundan dolayı, senaryocunun hazırlık çalışması ile daha sonraki yönetim çalışması iki aşamanın birleştirilebilmesi için şöyle bir durumdan kaçınılamaz: Ya yönetmen başlangıçtan beri senaryocunun çalışmasına doğrudan doğruya katılmalı, ya da bu mümkün değilse senaryoyu yeni baştan ele alıp kendisine yabancı olan her şeyi çıkarmalı, gerekirse çeşitli bölümleri, ayrımları, belki de bütün kuruluşu değiştirmelidir. Yönetmen daima filmi, bir dizi plastik bakımdan etkileyici görüntülerle yaratmak göreviyle karşı karşıyadır. Yönetmenin sanatı bu çeşit plastik görüntüler bulmaktaki ustalığında, ayrı ayrı çekimlerden kurgu yoluyla açık, etkileyici "cümle"ler yaratmak ve bu cümleleri canlı bölümler meydana getirecek şekilde birleştirmek, bu bölümlerden de filmi kurmak yeteneğindedir. Senaryocu hele filmsel olarak düşünen bir beyni yoksa, bundan dolayı bir dereceye kadar kendi de bir yönetmen sayılmazsa, yönetmenin istediği plastik malzemeyi hazır bir şekilde sağlamayı çok vakit başaramaz. Genellikle durum bunun aksidir: Senaryocu yönetmene bir düşünceyi, yani görüntünün *somut biçimini* değil görüntüden

SİNEMATEK.TV

ayrılmış içeriğini verir. Böyle bir işbirliğinde, iki meslektaşı, senaryocu ile yönetmeni, birbiriyle kaynaştırmak şüphesiz büyük önem taşır. Yönetmende hiç bir yankı uyandırmıyacak, somut bir biçimden yoksun olarak salt soyut olarak kalacak düşünceler öne sürmek kolaydır. Hatta senaryonun teması -başka bir deyişle temeli- bile yönetmenle danışarak seçilmeli ve kurulmalıdır. Tema hareketi belirler, harekete renk katar, dolayısıyle ister istemez, yönetmenin görevinin temeli olan anlatımın plastik içeriğini renklendirir. Ancak yönetmen temayı organik olarak benimsediği vakit, onu kurmakta olduğu biçimin birleştirici çizgisine uydurabilecektir.

Bunu daha ileriye götürürsek, olguya varırız. Olgu, kişilerin birçok durumlarını, bunların birbiriyle olan ilişkilerini ve yine bunun kadar önemli olarak bu kişilerin birbirlerine raslamalarını gösterir. Olgu, gelişmesi sırasında birçok olayı anlatır. Bu olaylar, şu ya da bu yoldan daha önceden duyulabilir biçimdedir. Olgu, daha önce bunun plastik anlatım biçimi olmaksızın düşünülemez. Edebiyat alanında yetişmiş bir senaryocu için yönünü, dış görünüşü etkileyici biçimle belirlemek güçtür. Daha olgunun planlanmasında, bu olgunun biçimini belirliyen temel olaylar yanlışsız olarak ortaya serilmelidir. Burada, daha sonraki yönetim çalışmasına ister istemez bağlılık çok daha iyi aydınlanmaktadır. Olgunun bir kişisinin dikkati çeken yönleri bile, plastik yönden etkili hare-

SİNEMATEK.TV

ketler ya da durumlarda gösterilmediği takdirde hiç bir önem taşımıyacaktır.

FİLMİN ÇEVRESİ

Devam edelim. Her hangi bir senaryonun bütün olguları bir çevre içinde yer alır; bu çevre filmin genel rengini sağlar. Bu çevre, örneğin, özel bir yaşayış biçimi olabilir. Hatta daha ayrıntılı olarak incelendiğinde seçilen belirli yaşayış biçimi içindeki özel bir çizgi, ayrı bir özellik bile çevre olarak sayılabilir. Bu çevre, bu renk, açıklayıcı bir sahne ya da ara yazıyla verilemez ve verilmemelidir; bu çevre bütün filmi ya da gerekli bölümünü başından sonuna kadar kaplamalıdır. Daha önce de belirttiğim gibi, olgu bu dip dekorunun içinde yer almalıdır. Son zamanların birçok iyi filmi, olgunun içinde yer aldığı bir çevreyle yapılan bu pekiştirmenin sinemada kolaylıkla sağlanabileceğini göstermiştir. *Sabırlı David* filmi bunu bize canlı olarak göstermektedir. Bir filimdeki bu rengin birliğini sağlamanın, filmi birçok ince ve yerli yerinde gözlenmiş ayrıntılara boğmak gibi az raslanan bir yeteneğe dayanması da ilgi çekicidir. Şüphesiz senaryocudan bütün bu ayrıntıları bulmasını ve yazıya geçirmesini istemek mümkün değildir. Senaryocunun bu konuda yapabileceği en iyi şey, bunların ister istemez soyut formüllerini bulmaktır. Bu formülleri benimseyip, bunlara gerekli plastik biçimi vermek yönetmenin işidir. Senaryocunun "Odada dayanılmaz bir koku vardı" ya da "Birçok

SINEMATEK.TV

fabrika düdüğü, ağır, yağa bulanmış havada çınlayıp durdu" gibi sözleri hiç bir şekilde yasaklanmamıştır. Bunlar senaryocunun düşünceleri ile yönetmenin sonradan bunlara vereceği plastik biçim arasındaki ilişkiyi doğru olarak belirtmektedir. Şimdiden oldukça kesinlikle söylenebilir ki, yönetmeni bundan sonra bekliyen ilk görev, burada belirtilen anlatım sorunlarını filimsel yöntemlerle çözmektir. İlk deneme, filmin başlangıcında sembolik bir anlam taşıyan bir görünümün verilmesiyle Amerikalılar tarafından yapıldı. *Sabırlı David* çiçek açmış bir kiraz ağacının arasından alınmış bir köy görüntüsüyle başlar. Köpüklü, fırtınalı bir deniz *The Remnants of a Wreck - Bir geminin kalıntıları* filminin *kılavuz-kavramı*'nı sembolleştirir.

Bu çeşit söz götürmez bir başarıyı yansıtan güzel bir örnek, *Potemkin zırhlısı*'nda öldürülmüş denizcinin cesedi üzerinde, sisli havada söken şafağın görüntüleridir. Bu sorunların çözülmesi -çevrenin çizilmesi- senaryo çalışmasının önemli ve söz götürmez bir parçasıdır. Tabiatıyla yönetmen bu çalışmaya doğrudan doğruya katılmazsa bu çalışma yürümez. En basit bir görünüm, filimlerde sık sık görülen bir doğa parçası bile bir yönetici çizginin yardımıyla gelişen olguya bağlanmalıdır.

Filmin, işleyiş yönünden son derece kestirme ve ince olduğunu bir kere daha tekrarlıyacağım. Filimde hiç bir gereksiz öğe yoktur ve olmamalıdır. Tarafsız bir dip dekoru diye bir şey

SİNEMATEK.TV

olamaz, her etken sadece belli sorunların çözülmesi amacıyla toparlanmalı ve bu amaca yöneltilmelidir. Çünkü, gerçek dünyada yer aldığı sürece her olgu daima genel koşullarla, yani çevrenin niteliğiyle ilişkilidir.

Sahnenin olgusu gündüz ya da gece geçebilir. Filim yönetmenleri bu noktayla uzun zamandan beri haşır neşir olmuşlardır; gece etkisini sağlama çabası bugüne kadar filim yönetmenleri için ilginç bir sorun olmuştur. Daha da ileriye gidilebilir: Amerikan yönetmeni Griffith, *America - Amerika* [1] adlı filminde, alaca karanlığın ve sabahın yavaş yavaş belirmesini büyük bir tatlılık ve doğrulukla sağlamayı başarmıştı. Yönetmenin elinde bu çeşit çalışmalar için bir malzeme yığını vardır. Daha önce de söylendiği gibi filim, sadece ayrıntılara kendini verebilmesi bakımından değil, aynı zamanda son derece geniş kaynaklardan derlenmiş sayısız malzemeyi bir bütün içinde kaynaştırması bakımından da ilginçtir.

Aynı sabah aydınlığını örnek alabiliriz: Yönetmen bu etkiyi sağlayabilmek için sadece gittikçe yükselen güneşin ışığını değil, aynı zamanda seyircinin algısında ister istemez tan yerinin ağarmasıyla bağlanacak, yerli yerinde seçilmiş bir sürü başka işlemlerden de yararlanabilir: Aydınlanmakta olan göğün önünde gittikçe solgunlaşan sokak lâmbaları, belli belirsiz görülebilen yapıların silûetleri, henüz

[1] 1924'te çevrilen filim. Oynıyanlar: Lionel Barrymore, Neil Hamilton, Carol Dempster. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

tam olarak yükselmemiş güneşin tatlı ışığının ağaçların tepesine düşmesi, uyanan kuşlar, öten horozlar, sabah sisi, çiğ... Bütün bunlar yönetmen tarafından kullanılabilir, filme alınır ve kurguda ahenkli bir bütün kurmakta kullanılabilir.

Başka bir filimde de bir gün doğuşunun filimsel görüntüsünü vermek için ilginç bir yöntem kullanılmıştı: Kurguda gittikçe artan ve genişliyen aydınlık duygusunu sağlayabilmek için ayrı ayrı çekimler birbirini çok ustaca bir şekilde izliyordu: Başlangıçta, ortalık henüz karanlıkken perdede sadece ayrıntılar görülebiliyordu; karanlıktaki bir adamın sadece kendine yakın olan nesneleri görebilmesi gibi alıcı da sadece omuz çekimlerini saptamaktaydı. Aydınlığın artmasıyla alıcı da, filim üzerine alınan nesnelerden gittikçe uzaklaşıyordu. Bunun gibi, aydınlığın genişlemesiyle, merceğin kapsadığı alan da gittikçe genişlemekteydi. Yönetmen karanlıktaki omuz çekimlerinden, her şeyi gittikçe daha genişçe kavrıyan ve şiddeti artan ışığı doğrudan doğruya vermek istercesine gittikçe daha uzak çekimlere geçmekteydi. Dikkati çeken nokta, burada, çok ince bir duyguyu seyirciye verebilmek için yalnız filme özgü tamamiyle teknik bir işlemin kullanılmış olmasıydı.

Açıkça anlaşıldığı gibi bu çeşit sorunların çözülmesi filim tekniğinin bilinmesiyle o kadar sıkı sıkıya bağlı, doğrudan doğruya yönetmenin malzemeyi çözümleme, seçme ve bunu yaratıcı

SINEMATEK.TV

kurguda birleştirme çalışmasıyla öylesine organik olarak kenetlidir ki, böyle sorunlar yönetmenden ayrı olarak sadece senaryocu eliyle çözülemez. Bundan başka, daha önce de belirtildiği gibi, her filim olgusunun içinde yer aldığı bu çevreyi vermek mutlaka gereklidir, dolayısıyle senaryonun yaratılışında yönetmenin de bu çalışmaya katılması kaçınılmaz bir zorunluluktur.

ÇEVRE İÇİNDE KARAKTERLER

Günümüzün en güçlü yönetmenlerinden biri olan David Griffith'in çalışmasında, filimlerinin hemen her birinde, özellikle en büyük anlatım gücüne eriştiği filimlerde, senaryonun olgusunun, doğrudan doğruya bizi çevreliyen dünyaya sıkı sıkıya bağlı karakterler arasında geliştiğini belirtmek isterim.

Griffith olgunun içine fırtına, kasırga, çözülen buzlar, taşan ırmak, korkunç bir şekilde uğuldayan şelâle sokarak filimlerinin fırtınalı sonunu, kahramanlarının çatışma ve uğraşısını seyirci için kuvvetlendirmek amacıyla akıl almıyacak bir dereceye ulaştırarak kurar. *Way Down East - Doğuya giden yol*[1] filminde Lillian Gish mutluluğu yıkılarak evden kaçtığı ve kendisini seven Barthelmess onu yeniden hayata kavuşturmak için peşine düştüğü vakit, aşkın umutsuzluğunu kovalayışı baş döndürücü bir hızla ve tamamiyle korkunç bir tipi

[1] 1920'de çevrilen filim. Oynıyanlar: Lillian Gish, Richard Barthelmess, Kate Bruce. (Çev.).

SINEMATEK.TV

sırasında gelişir. Bu sahnenin sonundaki doruk noktasında Griffith, üzerinde titreyip duran bir kadının bulunduğu kocaman bir buz parçasının dev bir şelâlenin uçurumuna doğru yaklaşmasını gösterdiği vakit kaçınılmaz ve umutsuz çöküntüyü ortaya koyarak seyirciyi de aynı umutsuzluğu duymağa zorlar.

Önce tipi, sonra köpüklü, çevrintili, fırtınadan daha kudurgan ve buz parçalarıyla dolu taşkın ırmak, nihayet kocaman şelâle doğrudan doğruya ölüm duygusunu taşımaktadır. Bu olaylar dizisinde, gittikçe artan umutsuzluk, yani baş kahramanı karşı konulmaz bir şekilde kavrıyan hayatına son vermek isteği, tekrarlanıp durur. Bu uygunluk -insan yüreğindeki fırtına ile doğanın coşkunluğundaki fırtına- Griffith'in dehasının en güçlü başarılarından biridir. Bu örnek, senaryonun içeriği ile yönetmenin bu senaryoyu işlemesi arasındaki bağın ne kadar ileri, ne kadar derin olması gerektiğini çok açık şekilde ortaya koymaktadır. Öte yandan yönetmenin çalışmasına güç ve bütünlük ekleyen de bu işlemedir. Yönetmen, senaryocunun ileri sürdüğü ayrı ayrı sahnelerden her birini harekete ve biçime aktarmakla kalmaz, aynı zamanda senaryoyu bütünüyle, temadan olgunun son şekline kadar benimser, her sahneyi tamamlanmış yapının ayrılmaz, bölünmez bir parçası olarak görür. Bu da ancak yönetmenin senaryo çalışmasına başından sonuna kadar organik şekilde karışmasıyla olabilir.

SİNEMATEK.TV

Genel yapıdaki çalışma bittikten, tema konuya döküldükten, olgunun geliştirildiği ayrı ayrı sahneler hazırlandıktan sonradır ki, senaryonun işlenmesinin en güç aşamasına geliriz. Bu aşamada artık, meydana gelecek yapıtın filimsel biçimi kestirilebilir. Bu aşamada çekimler için kurgu planı düzenlemeye, daha sonra ayrı ayrı görüntülerinin birleştirileceği tamamlayıcı parçaların bulunmasına sıra gelir.

Olgunun içine bir şelâle sokulması, bunun mutlaka perdede yaratılması anlamına gelmez. Filimsel bir görüntü yaratmanın, ancak gerekli ayrıntılar yerli yerinde bulunduğu vakit canlı ve etkili olacağı konusunda daha önce söylediklerimizi hatırlıyalım. Gelecekteki filimsel uzay ve filimsel zamanı yaratmak için gerçek uzay ve gerçek zaman parçalarından yararlanma dönemine geliriz. Bu işlemin başlangıcında çalışmaya senaryocunun kılavuzluk yaptığı, yönetmenin sadece çalışmayı organik şekilde kavramak üzere bu çalışmayı dikkatle izlediği, bu çalışmayla temasını her an korumakla kalmayıp bununla kaynaştığı söylenebilirse de şimdi durum değişir. Şimdi kılavuzluk sırası, her belirli düşüncenin özünü verecek yerli yerinde ve canlı görüntüleri bulmasını sağlıyan teknik bilgi ve özel yetenekle donanmış olan yönetmendedir. Yönetmen bütün olayları tek tek çözümleyerek, öğelerine ayırarak, bu öğelerin kurguda nasıl birleştirileceğini düşünerek her olayı ayrı ayrı düzenler. Burada, tıpkı çahşmanın ilk döneminde yönetmenin bu

SİNEMATEK.TV

çalışmadan ayrı kalmaması gerektiği gibi, bu son döneminde de senaryocunun bu çalışmadan ayrı kalmamasını belirtmek çok yerinde olacaktır. Senaryocunun bu dönemdeki görevi ana temayı her an düşünerek her ayrı sorunun kurgu biçiminde çözülmesine bakmaktır. Bu ana tema bazan tamamiyle soyuttur, ama her sorunda kendini gösterir.

Doğru ve değerli bir sonuç ancak sıkı bir işbirliğiyle sağlanabilir. Tabiatıyla en elverişli durumun senaryoculuk ile yönetmenliğin tek kimsede birleşmesi olduğu ileri sürülebilir. Fakat, filim yaratıcılığının tek kişinin ustalığına el vermiyecek kadar geniş ve çapraşık olduğunu daha önce belirtmiştim. Toplu çalışma filim konusunda kaçınılmaz bir durumdur, ancak çalışma arkadaşları arasındaki kaynaşma olağanüstü bir dereceye varmalıdır.

FİLİM RİTMİNİN SAĞLANMASI

Senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, aynı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Daha önce de söylediğim gibi bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriği değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasındaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen

SİNEMATEK TV

bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Ritimdeki bir yanılma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiç bir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir. Senaryonun ritim yönünden işlenmesi sadece ayrı ayrı çekimlerin işlenmesinden, bunların içindeki gerekli görüntüleri bulmaktan ibaret değildir. Filmin ayrı ayrı çekimlere bölündüğü, bunlar bir araya toplanınca sahneleri, sahnelerin ayrımları meydana getirdiği, ayrımlardan makaraların ve makaralardan da bütün filmin ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Nerede bir bölünme varsa orada, ister ayrı selüloit parçaları ister olgunun ayrı bölümleri olsun, bu parçaların bir sıralanması vardır. Şu halde bu ritim öğesi her yerde göz önünde bulundurulmalıdır. Üstelik bu, "ritim"in modern bir parola olmasından değil, yönetmenin isteğine göre belirlenen ritmin etki yaratmakta güçlü ve güvenilir bir araç olmasından ileri gelir. Örneğin *Luç smerti - Ölüm ışını* [1] adlı büyük filmin kötü düzenlenmiş, karma karışık ritminin ne kadar yorucu, tüketici olduğunu; öte yandan *Sabırlı David*'teki malzemenin ne kadar ustaca dağıtıldığını hatırlayın. Bu son filimde durgun ve gergin bölümlerin nöbetleşe sıralan-

[1] Kuleşov'un 1925'te çevirdiği ve Pudovkin'in senaryocu, yönetmen yardımcısı, dekorcu ve oyuncu olarak çalıştığı filim. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

ması seyircinin zindeliğini korumakta, şiddetli sonu değerlendirebilmesini sağlamaktadır. Her ayrı, küçük parçanın yalnız tam plastik içeriğinin değil, aynı zamanda bu parçalar sahneleri, sahneler ayrımları... meydana getirmek üzere birleştirildiklerinde ritmik sıralanma içindeki uzunluklarının da göz önüne alındığı kurguya hazır şekildeki senaryo, perdeye yansıtılacak filmin kesin biçiminin bu dönüm noktası, yönetmenin senaryodaki çalışmasının son aşamasıdır. Şimdi, filmi yaratma çalışmasına, ortak çalışma takımının yeni üyelerinin katıldığı an gelmiştir. Yani, içinde yer aldıkları hareketin ve çevrenin gerçek insanları ve nesneleriyle ilgili kimseler... Yönetmen artık filim üzerine saptamak için malzemeyi hazırlayacaktır.

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

III: YÖNETMEN VE OYUNCU

İKİ YAPIM ÇEŞİDİ

Filimler oyun çeşidine göre kabaca ikiye ayrılabilirler. Birinci bölümde, belirli bir oyuncuya, Amerikalıların deyişiyle "yıldız"a dayanan yapımlar yer alır. Bu yapımlarda senaryo özellikle oyuncu için yazılmıştır. Yönetmenin bütün çalışması, bir kez daha yeni bir çevrede ve yeni bir destekleyici oyuncu kadrosuyla tanınan ve sevilen bir yıldızı seyirciye sunmaktan ibarettir. Chaplin, Fairbanks, Pickford ve Lloyd'un filimleri bu yolda meydana getirilmiştir. İkinci bölümde, belirli bir düşünceyi yansıtan filimler yer alır. Bu yapıtlarda senaryo bir oyuncu için yazılmamıştır, aksine senaryo yazıldığı vakit bunun çevrilmesi için oyuncular bulunur. David Griffith'in yapıtları böyledir. Bundan dolayı Griffith'in birçok filminde Pick-

SİNEMATEK.TV

ford, Mae Marsh gibi parlak isimleri reddetmesinde, daha başka bir sürü kadın ve erkek kahramanı bir ya da iki filimde kullandıktan sonra bunları başkalarına devretmesinde şaşılacak bir yön yoktur. Her hangi bir filim sadece ustaca bir tekniğin ya da güzel bir yüzün gösterilişine değil, belirli bir düşünceyle yola çıktığı ölçüde oyuncu ile filim malzemesi arasındaki ilişki ancak filme özgü özel bir nitelik kazanır.

FİLİM OYUNCUSU VE FİLİM TİPİ

Sahne oyuncusu istenilen görünüşü yaratabilmek için, gerekli olan makiyajı bulup uygulayarak yüzünü değiştirir. Piyeste canlandıracağı insan güçlü kuvvetli bir kimseyse elbisesinin kolu içine öte beri doldurarak şişirir. Örneğin oyuncunun Samson'u oynıyacağını varsayalım, sonradan bir omuz darbesiyle yıkmak için sahneye mukavva sütunlar dikilmesinden utanç duymaz. Yüze yapılan makiyaj gibi, sahne donatımındaki bu çeşit hileler de filimlerde düşünülemez. Gerçek bir çevrede, gerçek ağaçlar arasında, gerçek taşlar ve sular yakınında, gerçek göğün altındaki elle yapılmış bir insan tıpkı mukavva dekorla donatılmış bir sahnedeki canlı bir at kadar aykırı ve uygunsuzdur. Filmin şarta bağlılığı, sahne donatımının şarta bağlılığı değildir: Bu şarta bağlılık maddeyi değil yalnız zaman ve uzayı değiştirir. Bundan dolayı kimse istenilen bir tipi perde için sun'i olarak yaratamaz;

SINEMATEK.TV

bu tipi bulmak gerekir. Ekseni, kaçınılmaz ve gerekli "yıldız" olan yapımlarda bile, ikinci üçüncü derecedeki rolleri oynıyacak oyuncuların yönetmence bir sürü insan arasından seçilmesi de bundandır. Gerekli oyuncuları bulmak, dış görünüşlerinin canlı ifadesi senaryonun isteklerine uygun kişileri seçmek işi yönetmenin en ağır görevlerinden biridir. Daha önce de söylediğim gibi kimsenin filimde bir "rol oynamıyacağı" unutulmamalıdır; bir kimsenin seyircide belli bir etkiyi yaratabilmesi için gerçek değerler toplamına sahip olmalı ve bunları dışarıya açıkça vurabilmelidir. Bundan dolayı filim yapımında çok kez sokaktan tesadüfen geçen, oyuncu olmağı aklından bile geçirmiyen bir adamın salt dış görünüşünün canlı ifadeli, üstelik yönetmen tarafından istenilen tip olması yüzünden filimde oynatılması kolaylıkla anlaşılabilir. Oyun malzemesi olarak görüntünün istediği özelliklere gerçekte sahip kimseleri kullanmanın kaçınılmaz gerekliliğini açıkça ortaya koyabilmek için rasgele bir örnek seçeceğim.

Yapım için yaşlı bir adam gerektiğini düşünelim. Tiyatroda bu sorun çok basittir. Oldukça genç bir oyuncu yüzüne kırışıklar çizebilir ve böylelikle sahnede seyirci üzerinde yaşlı bir adamın dış görünüşünün etkisini yaratabilir. Filimde böyle bir şey düşünülemez. Neden? Çünkü gerçek, canlı bir kırışık, yüzdeki derin bir oyuntudur da onun için. Yüzü gerçekten kırışık yaşlı bir adam başını çevir-

SİNEMATEK.TV

diği vakit ışık bu kırışıkta oynar. Gerçek bir kırışık sadece koyu bir çizgi değildir, koyu bir çizgi sadece kırışığın gölgesidir ve başın ışığa göre başka başka durumları daima başka başka gölge ve ışığa yol açacaktır. Canlı bir kırışık, ışıktaki hareketle yaşar. Ama pürüzsüz bir tenin üzerine kara bir çizgi çekersek, hareket halindeki yüz perdede ışığın hayat kazandırdığı canlı kırışığı hiç bir vakit göstermeyecek, bunun yerine sadece kara bir çizgi verecektir. Böyle bir durum ise, özellikle merceğin yakın olduğu durumlarda, yani omuz çekimlerinde çok aykırı düşecektir.

Tiyatroda bu çeşit makiyaj mümkündür, çünkü sahnedeki ışık oldukça durağandır ve gölge yapmaz.

Aradığımız oyuncunun senaryoda yer alan görünüşüne ne kadar benzemesi gerektiği bu örnekten anlaşılabilir. Kısacası denebilir ki, filim oyuncusu çok kez kendi kendini canlandırır; yönetmenin işi de oyuncuyu kendinde olmıyan bir şeyi canlandırmaya zorlamak değil, gerçek özelliklerini kullanarak kendisinde olanı elden geldiği kadar canlı olarak göstermekten ibarettir.

FİLİM TİPİNİ OYNAMANIN HAZIRLANMASI

Oyun malzemesi bu yolda bir araya getirildiği vakit, tiyatroda olduğu gibi bir repertuvar tiyatrosu nitelığiyle çalışmak olanağı tabiatıyla

SİNEMATEK.TV

pek kalmaz. Yönetmen aşağı yukarı her filimde yepyeni ve çok kez tamamiyle tecrübesiz insan malzemesiyle çalışmak zorundadır. Fakat aynı zamanda filme alınacak kimsenin çalışması, filmin getirdiği bir dizi koşula sıkı sıkıya bağlanmalıdır. Çevrilecek her parçanın uzay ve zamanda tam olarak düzenlenmesi gerektiğini daha önce söylemiştim. Çevrilecek her şey gibi, çevrilecek oyuncunun çalışması da tamamiyle göz önünde bulundurulmalıdır. Tek tek parçaların birleştirilmesiyle yönetmenin sahneleri tek bir bütün haline getirebilmesi için aynı hareketin büyük bir dakiklikle defalarca tekrarlanmasıyla kurguya yatkın çekimler sağlama işlemini daha önce gözden geçirmiştik. Doğru çalışmak için insanın nasıl çalışmak gerektiğini bilmesi, öğrenmesi, ya da en azından ezberinde tutması gerekir. Filim oyuncusunun çalışması ya da oyunu, sahnedeki meslektaşının çalışmasına özgü kesiksizlik niteliğinden yoksundur. Oyuncunun filim görüntüsü düzünelerce, yüzlerce ayrı, dağınık parçalardan meydana gelmiştir. Hem de öylesine ki, oyuncu bazan sonun parçası olacak bölümü çalışmasının başlangıcında meydana getirir. Filim oyuncusu çalışmasında, olgunun kesiksiz gelişmesinin bilincinden yoksundur. Çalışmasının ayrı, bütün bir görüntüyü meydana getiren ve birbirini izliyen parçaları arasında organik bir bağ yoktur. Oyuncunun bütünlük taşıyan görüntüsü ancak yönetmenin kurgusundan sonra, perdedeki müstakbel görünüşü olarak düşü-

SİNEMATEK.TV

nülebilir. Oyuncunun mercek önünde oynadığı her filim parçası ancak bir ham maddedir ve insanın bazan başından, bazan ortasından toplanan ayrı ayrı parçalardan titizlikle meydana getirilen, kurgulu tüm görüntüyü gözünde canlandırabilmesi için özel filimsel güce sahip olması gereklidir. Bundan dolayı oyuncunun çalışmasının yönetim bakımından düzenlenmesinin niye önce filimlerde ortaya çıktığı anlaşılabilir bir şeydir. Çok kez, çevirim senaryosunu daha sonra perdeye aktarıldığı vakit alacağı biçim içinde açık olarak göz önünde canlandırabilecek kadar baştan sona ve iyice bilen sadece yönetmendir; bundan dolayı da her belli parçayı, her belli görüntüyü kurgu yapısı içinde hayalinde canlandırabilen yalnız yönetmendir. Bir oyuncu, hatta çok usta bir oyuncu bile, bütün ilhamını aynı, belirli bir sahneden alırsa, daha sonra kurguya gerekli olan uzunluk ve içeriği tamamı tamamına verecek biçimde oyununu ayarlamağı asla başaramaz. Bu ancak oyuncu da filmi yaratma çalışmasına yönetmen kadar derinlemesine ve organik olarak girdiği vakit mümkün olabilir. Filim oyuncusunun çalışmasının en küçük ayrıntıya kadar yönetmence düzenlenmesi gerektiğini öne süren okullar vardır. Bunlara göre parmakların, kaşların, göz kapaklarının en ufak hareketine kadar her şey yönetmence inceden inceye hesaplanmalı, yönetmence öğrenilmeli ve filme alınmalıdır. Bu filim okulu hiç şüphesiz tam bir aşırılığı temsil

SINEMATEK.TV

etmektedir ve bunun sonucu gereksiz bir mekanikleşmedir. Bununla birlikte oyuncunun serbest oyununun yönetmenin en sıkı denetim çerçevesi içine alınması gerektiğide inkâr edilmemelidir. Griffith gibi katı ve değişmez kuruluşa engel olan özel bir "psikoloji"yle ayrılan bir yönetmenin bile kendi oyuncusunu plastik olarak "yaratmak"tan geri kalmaması ilginçtir. Griffith'in kendisine özgü, dokunaklı bir şekilde aynı zamanda hem güçsüz hem de kahraman olan özel bir kadın tipi vardır. Griffith'in çeşitli filimlerinde çeşitli duygusal durumları aynı dış araçlarla çeşitli kadınların nasıl verdiklerini izlemek ilgi vericidir. Mae Marsh'ın *Hoşgörüsüzlük*'teki duruşmada nasıl ağladığını, *Amerika*'daki kahramanın ölmekte olan kardeşinin üzerinde nasıl hıçkırdığını Lillian Gish'in *Orphans of the Storm - Fırtınanın yetimleri*'nde [1] kız kardeşinden söz açarken nasıl hıçkırdığını hatırlayın. Burada hep aynı yürek parçalayıcı yüz, aynı sicim gibi göz yaşı, göz yaşının ardında gülümsemek için aynı umutsuz, titrek çaba yer almaktadır. Tek ve aynı yönetmenin denetiminde çalışan birçok Amerikan oyuncusunun yöntemindeki benzerlik, oyuncunun çalışmasının yönetim bakımından düzenlenişinin nereye vardığını iyice göstermektedir.

[1] 1922'de çevrilen filim. Oynıyanlar: Lillian ve Dorothy Gish, Joseph Schildkraut. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

"BÜTÜNLÜK"

Tiyatroda bir "*bütünlük*" kavramı vardır, bu kavram oyundaki bütün oyuncuların çalışmasını çerçeveliyen genel düzeni anlatır. Hiç şüphesiz *bütünlük* filimde de vardır ve aynı şey oyuncunun kurguya giren görüntüsü için de söylenebilir. Ne varki, filim oyuncusu bu *bütün*'ü doğrudan doğruya değerlendirmek olanağından yoksundur. Bir oyuncu çok kez alıcının önündeki oyununun başından sonuna kadar, filimde karşısında oynıyan oyuncuyu bir kez bile görmez ve ondan ayrı olarak filme alınır. Bununla birlikte yine de filim sonradan tamamlandığında bu oyuncunun bulunduğu sahneler hiç bir vakit görmediği öbür oyuncucunun bulunduğu sahnelerle doğrudan doğruya bağlı olarak görünecektir. Bundan dolayı *bütün*'ün bilincine ermek, çeşitli karakterlerin çalışmaları arasındaki ilişki de yine yönetmenin görevi olur. Perdeye yansıtılmış filmi, ayrı ayrı çekimlerden birleştirilmiş filmi kurgulu biçiminde ancak yönetmen kafasında canlandırabilir, bu *bütün*'ü ancak yönetmen değerlendirebilir, oyuncunun çalışmasını bu bütünün gereklerine uygun olarak kurup yönetebilir. Yönetmenin oyuncuların çalışması üzerinde yapması gereken etkinin sınırı sorunu, henüz cevaplandırılmamış bir sorundur. Yönetmenin hazırladığı bir plana tıpı tıpına mekanik olarak uymanın şüphesiz her hangi bir geleceği olamaz. Fakat aynı zamanda yönetmenin genel açıklamalarına uyarak oyuncunun kararsız,

SİNEMATEK.TV

başıboş, içe doğmalı -ki bugüne kadar Sovyet yönetmenlerinden çoğunun özelliği olan bir yöntemdir- bir oyunu da hiç bir vakit kabul edilemez. Kesin olarak bilinen tek nokta şudur: Oyuncunun bütünlük taşıyan görüntüsü ancak tek tek alınmış çekimler kurguda birbirine eklendiği vakit ve her ayrı çekimde oyuncunun çalışması gelecekteki bütünün açıklıkla anlaşılmasına sağlamca ve organik olarak bağlandığı takdirde meydana gelecektir. Oyuncuda böyle bir anlayış varsa serbestçe çalışabilir, ama böyle bir anlayış yoksa ancak ileride kurguyu yaratacak olan yönetmenin yerli yerindeki talimatı oyun çalışmasını doğru olarak düzenleyebilir.

Rasgele toplanmış insan malzemesi yönetmene özel güçlükler çıkarır, ama bu rasgele derlenmiş malzeme, daha önce de söylediğimiz gibi her filimde hemen hemen kaçınılmaz bir şeydir; öte yandan bu malzeme olağanüstü önem taşır. Ortalama bir filim bir buçuk saat sürer. Bu bir buçuk saat içinde seyircinin önünden filim kahramanlarını çevreliyen bazan düzünelerce yüz geçer; bu yüzler büyük bir dikkatle seçilip gösterilmelidir. Çok kez bir sahnenin bütün anlatımı ve değeri, bu sahne kahramam merkez alsa bile, kahramanı çevreliyen bu ikinci derecede karakterlere bağlıdır. Bu karakterler seyirciye belki de altı yedi saniyeden fazla gösterilmez. Bundan dolayı bunların seyirciyi açıkça ve büyük ölçüde etkilemesi gerekir. Örneğin *Sabırlı David*'teki

SİNEMATEK TV

külhanbeyi çetesini ya da *The Isle of Lost Ships - Yitik gemiler adası*'ndaki[1] iki yaşlı adamı hatırlayın. Her yüz, tıpkı iyi bir yazarın ayrı ayrı yarattığı ustaca karakterler kadar sağlam ve canlı etkilere yol açmaktadır. Seyircinin altı saniye gördükten sonra "Bu adam serserinin teki, ya da iyi bir adam veya ahmağın biri" diyebileceği bir kimseyi bulmak . . . İşte yönetmenin insan malzemesini seçerkenki görevi budur.

ANLAMLI HAREKET

Kişiler seçilince, yönetmen bunların çalışmasını filme almağa başlayınca bu kişiler yönetmene yeni bir sorun çıkarırlar: Oyuncunun hareket etmesi ve bu hareketin anlamlı olması gerekir. "Anlamlı bir hareket" kavramı ilk bakışta sanıldığı kadar basit değildir. Her şeyden önce bu hareket, her günkü hareket, yani ortalama bir insanın gerçek bir çevredeki alışılmış hareketi değildir. İnsan yalnız el kol hareketlerine değil sözlere de baş vurur. Bazan sözler bu el kol hareketlerine eşlik yapar, bazan da tersine el kol hareketleri sözlerin yardımına koşar. Tiyatroda ikisi de mümkündür. Köklü bir tiyatro eğitimi olan bir oyuncunun kendisini perdenin ölçülerine güçlükle uydurabilmesinin nedeni budur. Olağanüstü filimsel olanaklara sahip bulunduğunda şüphe olmıyan Moskvin yine de *Kolieskiy registrator - Posta müdürü*'nde[2]

[1] Maurice Tourneur'ün 1923'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Milton Sills, Anna O. Nilson. (Çev.).

[2] Y. A. Jelyabuyski'nin 1925'te çevirdiği filim. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

daima oynayan dudakları ve sesle vermediği sözcüklere tempo tutan küçük el hareketleriyle seyirciyi hoşa gitmiyecek bir şekilde yormaktadır. Sözle eşlik yapan el kol hareketi filimde düşünülemez. Bu çeşit hareketler seyircinin işitmediği sözle olan bağıntısını yitirdiği için anlamsız bir plastik mırıldanmaya dönüp kalır. Bir oyuncuyla çalışan yönetmen, oyuncunun çalışmasını o şekilde düzenlemelidir ki, önemli nokta daima harekete dayanmalı, söz ancak gerektiği vakit buna eşlik yapmalıdır. Adı geçen filmin dokunaklı bir sahnesinde, Dunya'nın süvari subayıyla kaçtığını vaftiz anasından öğrendiği vakit Moskvin boyuna konuşur ve konuşmaya alışkın bir adamın kendiliğinden ve çok tabii bir davranışıyla her sözünde elini hep aynı şekilde hareket ettirir. Çevirim sırasında bu sözler işitildiği vakit sahne etkili, hem de çok etkilidir; ama perdede hep aynı noktada dönüp dolaşmanın bıktırıcı hatta gülünç sonucunu doğurur. Normal insanın sözcüklerle anlattığını filim oyuncusunun el kol hareketleriyle ortaya koyması gerektiği yolundaki düşünce temelinden sakattır. Filmi çevirirken yönetmen ile oyuncu el kol hareketlerini ancak sözcüklerin gereksiz olduğu, hareketin temeli sessiz olarak geliştiği, sözcüğün el kol hareketlerine eşlik ettiği ama onu doğurmadığı anlarda kullanırlar [1].

[1] Pudovkin'in bu bölümdeki sözlerinin de sessiz sinema dönemiyle ilgili olduğu unutulmamalıdır. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

ANLAMLI NESNELER

Cansız *nesne*'nin filimlerde bu kadar büyük önem kazanması da bundandır. Seyirci her hangi bir nesneyi daima bir sürü görüntüyle birleştirdiği için nesne zaten kendiliğinden anlamlı bir şeydir. Bir tabanca sessiz bir tehdittir, uçar gibi yol alan bir yarış otomobili bir kurtarış vaadi ya da zamanında yetişen bir yardımdır. Her hangi bir nesneyle bağlı olan bir oyuncu çalışması, filimsel kuruluşun daima en güçlü yöntemlerinden biridir; sözcük kullanılmadan baş vurulan filimsel bir monologtur. Her hangi bir oyuncuya bağlanan bir nesne, bu oyuncunun duygularındaki ayırtıların dışa vuruluşunu öylesine incelik ve derinlikle yapabilir ki, hiç bir el kol ya da yüz ifadesi bunu bu kadar açığa vuramaz. *Potemkin zırhlısı*'nda zırhlı o kadar güçlü ve açıklıkla gösterilmiştir ki, zırhlıdaki insanlar geminin bir parçası olmuşlar, onunla organik olarak kaynaşmışlardır. Halkın kurşunlanmasına cevap veren topların başına geçen denizciler değil, yüzlerce ağızdan soluk alan çelik geminin kendisidir. Filmin sonunda zırhlı, filoyla karşılaşmak için tam yolla giderken, geminin azimle çalışan çelik çarkları, mürettebatın, beklemenin ve gerginliğin içinde çarpıntı geçiren yüreklerini canlandırmaktadır.

SINEMATEK.TV

"BÜTÜNLÜK"ÜN YARATICISI OLARAK YÖNETMEN

Filim yönetmeni için "*bütünlük*" kavramı son derece geniştir. Bunun içine karakterler gibi nesneler de girer. Burada, filmin son kurgusunda oyuncunun çalışmasının, bu oyuncunun göremiyeceği ve yalnız dolaylı olarak bildiği öbür parçalar dizisinin yanı sıra yer alacağım, bunlarla kaynaşacağını bir kez daha hatırlamak gerekir. Bunları tam olarak ancak yönetmen bilebilir ve kestirebilir. Bundan dolayı yönetmen, oyuncuyu her şeyden önce "işlenmesi" gereken bir malzeme olarak görür. Yine burada, her bir oyuncunun, gerçek koşullarda bir bütün olarak, hareketleri vücudunun bütün öbür organlarının çalışmasıyla bağıntılı olarak çalışan bir insan olarak alınsa bile böyle bir insanın perdede çok kez var olmadığını hatırlıyalım. Yönetmen kurgu sırasında bazan yalnız sahneleri değil, ayrı bir insanı da "kurar". Filimlerde sık sık bir insanın yalnız başını ve ayrı olarak ellerini görmemize rağmen bu karakteri nasıl gördüğümüzü ve hatırladığımızı göz önüne getirelim.

Lev Kuleşov deneysel filimlerinde, başka başka kadınların ellerini, ayaklarını, gözlerini, başlarını filme alarak hareket eden bir kadın meydana getirmeği denedi. Kurgunun sonucu olarak tek *bir* kişinin hareketleri izlenimi uyandı. Tabiatıyla bu örnek, gerçekte var olmıyan bir insanı yaratmanın özel yöntemi diye verilmemektedir; fakat örnek öbür oyuncularla

SİNEMATEK TV

ilişkisi olmıyan, kendi başına kısa çalışmasının sınırları içinde bile oyuncunun görüntüsünün, çalışmanın ayrı bir aşamasından, ayrı bir parçanın çevrilmesinden değil bu parçaları filimsel bir bütüne eriştiren kurgudan doğduğunu canlı olarak ortaya koymaktadır. Bunu, çalışmadaki dakikliğin mutlak gerekliğini, bu çalışmanın önceden tasarlanan kurgulu görüntüsünün, doğrudan doğruya merceğin önündeki çalışmanın her bir ayrı öğesine olan açık üstünlüğünü bir kez daha belirten bir gerçek olarak ele alın. Pek tabii, bu aynı zamanda, filmin genel kuruluşunun görüntüsünü zihninde taşıyan yönetmenin, bu kuruluş için malzeme sağlıyan oyuncuya apaçık üstünlüğünü belirtmektedir.

SİNEMATEK.TV

IV: GÖRÜNTÜ İÇİNDE OYUNCU

OYUNCU VE FİLİMSEL GÖRÜNTÜ

Perdenin dikdörtgen yüzeyinin, filme alınan her hareketi daima çevrelediğinin akıldan hiç çıkarılmaması gerektiğini yukarıda belirtmiştim. Oyuncunun gerçek üç boyutlu uzaydaki hareketi, yönetmen için bir kez daha ancak görüntünün yüzeyine tamamiyle uygun düşecek, dümdüz, gelecekteki görünüşü kurmak için gerekli öğelerin seçiminde ancak malzeme olmağa yarar. Yönetmen seyirciyi hiç bir vakit gerçek bir insan olarak görmez; yönetmen gelecekteki filimsel görünüşü hayal eder ve görür; oyuncuyu çeşitli yönlerde hareket ettirerek, alıcının oyuncuya göre durumunu değiştirerek bunun için gerekli malzemeyi dikkatle seçer. Filimdeki her şey gibi bunda da aynı parçalanma söz konusudur. Yönetmen bir an bile

SİNEMATEK.TV

gerçek insanlarla karşı karşıya değildir. Yönetmenin önünde daima gelecekteki filimsel kuruluşun tamamlayıcı parçaları bulunur. Bu durum, oyuncunun bir çeşit öldürülmesi ve makinalaştırılmasını mutlaka gerektirmez. Oyuncu istediği kadar içten gelerek çalışabilir, hareketlerinin doğal akışını hiç de bozmak zorunda değildir, fakat alıcıyı denetliyen yönetmen, sinema anlatımının niteliği sayesinde, canlı insanın bütünlük taşıyan çalışmasından istediği parçaları alacaktır. Griffith duruşma sahnesinde Mae Marsh'ın ellerini filme aldığı vakit, Marsh ellerinin derisini tırmıklarken belki de ağlıyordu, tam ve gerçek bir denemeyi yaşamış, gerekli heyecana kendisini kaptırmıştı, ama yönetmen filim için Marsh'ın sadece ellerini almıştı.

OYUNCU VE IŞIK

Yönetmenin oyuncuyla çalışmasının özellik taşıyan bir öğesi daha vardır, bu da ışıktır. Bu ışık olmadan nesneler de, insanlar da, başka hiç bir şey de filim üzerinde var olamaz. Yönetmen stüdyoda aydınlatmayı belirliyerek, kelimenin tam anlamıyla perde üzerindeki gelecek biçimi yaratır. Duyar selüloit parçaları üzerinde etki yaratan tek öğe ışık olduğu için, perde üzerinde baktığımız görüntüyü meydana getiren de sadece değişik şiddetteki ışıktır. Bu ışık yalnız biçimleri geliştirmeğe yaramaz, aynı zamanda bu biçimlerin görünmesini de sağlar. Aydınlatılmamış bir oyuncu hiç bir şey ifade

SİNEMATEK.TV

etmez. Ancak görülebilecek kadar aydınlatılmış bir oyuncu basit, ayırt edilmez, belirsiz bir nesnedir. Bu aynı ışık, oyuncunun çalışmasına organik bir tamamlayıcı olarak girebilecek yolda değiştirilebilir ve düzenlenebilir. Işığın düzenlenmesi fazla olanı ortadan kaldırabilir, her hangi bir şeyi üzerine basa basa verebilir, oyuncunun etkileyici çalışmasını o kadar büyük güce eriştirir ki, ışığın yalnız oyuncunun etkileyici çalışmasını saptamanın şartı olmaktan çıkıp bu etkileyici çalışmanın bir parçası olduğu ortaya çıkar. *Potemkin zırhlısı*'nda alttan aydınlatılan papazın yüzünü hatırlayın.

Böylelikle, filim oyuncusunun filimsel görüntüsünü yaratma çalışması, doğrudan doğruya filme özgü teknik bakımdan çapraşık koşullara bağlıdır. Bu koşulları tam olarak ancak yönetmen bilir ve oyuncu filmi yaratma çalışmasına ancak yapım takımının sıkı sıkıya kaynaşmış bir üyesi olduğu vakit yaratıcısı olarak, yeteri kadar geniş ve derinlemesine girebilir. Yani oyuncunun, yönetmen ile senaryocunun hazırlık çalışması alanına yeteri kadar girmesi gerekir. Böylelikle bu bölümün sonunda bir kez daha organik bir takım çalışmasının gerekliliği sonucuna vardık.

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

V: YÖNETMEN İLE ALICI YÖNETMENİ

ALICI YÖNETMENİ VE ALICI

Oyuncular seçildikten, sahneler tamamiyle ve kurguya yatkın olarak hazırlandıktan sonra çevirim başlar. Çalışmaya, takımın yeni bir üyesi, doğrudan doğruya çevirimi yapan ve alıcıyı kullanan alıcı yönetmeni girer. Şimdi yönetmenin üstesinden geleceği yeni bir sorun vardır: Seçilmiş, hazırlanmış malzeme ile gelecekteki tamamlanmış çalışma arasında alıcı ve bu alıcıyı çalıştıran adam durmaktadır. Görüntü yüzeyindeki hareketin düzenlenmesi, görüntüyü ortaya çıkaran ışık, etkileyici ışık konusunda yukarıda söylenenlerin hepsi gerçekte çevirimin teknik olanaklarıyla uygun bir duruma getirilmelidir. Çevirimde ilk defa boy gösteren alıcı, filim çalışmasına gerçek bir sınır getirir. Bu sınırın ilki ve en önemlisi görüş

SİNEMATEK.TV

açısıdır. Normal insan görüşü kendi çevresindeki uzayın 180 dereceye yakın kısmını kaplar, yani insan hemen hemen kendi çevreninin (ufkunun) yarısını görür. Merceğin görüş alanı ise bundan çok daha azdır. Merceğin görüş açısı aşağı yukarı 45 derecedir. Bundan dolayı yönetmen daha bu noktada gerçek uzayın normal kavranışından uzaklaşmağa başlar. Bu nitelikten dolayı alıcının yöneltilen merceği optik uzayı bütünüyle kucaklamaz, bu uzaydan ancak görüntü adı verilen bir parçayı, bir öğeyi alır. Alıcının yardımcı donatımı sayesinde bu görüş alanı daha da daraltılabilir; görüntüyü çevreleyen çerçeve, örtü adı verilen donatımla değiştirilebilir.

Dar görüş açısı, içinde hareketin geliştiği uzayı hem eninden hem yüksekliğinden kısmakla kalmaz, merceğin teknik bir özelliğinden dolayı, filme alınan uzayın derinliği de sınırlıdır. Çok yakından filme alınan bir oyuncu, görüntü çerçevesinin dışına çıkmamak için yalnız hareketlerini görüntünün daracık çerçevesine uydurmakla kalmaz, aynı zamanda alıcıdan çok uzaklaşmaması ya da alıcıya fazla yaklaşmaması da gerekir, aksi takdirde odak dışı kalacak ve görüntüsü bulanık olacaktır. Öte yandan, malzemenin hareketlerini bağlıyan bu sınırların üstünde alıcının daha başka yardımcı donatımları daha vardır ki, bunlar yönetmenin çalışmasını sınırlamak şöyle dursun genişletir. Örneğin, Griffith'in filimlerinde sanki hafif bir sisin içinden alınmış gibi görünen

SİNEMATEK.TV

şiirsel tatlılıktaki anları hatırlayın. Burada, çevrilen sahnenin etkisini güçlendiren bir yöntemle karşı karşıya olduğumuz söz götürmez; bunu da sahneyi özel yapıdaki bir mercekle ya da hafif, saydam bir tülün arkasından alarak tek başına alıcı yönetmeni gerçekleştirmiştir.

Potemkin zırhlısı'nda mermer basamakların düşen yaralıya bitişmek için hızla hareket eder gibi göründüğü son derece etkileyici sahneyi hatırlayın. Alıcıyı çevirim sırasında yukarıdan aşağıya hızla hareket ettiren özel bir araç olmasaydı bu etki sağlanamazdı.

Alıcı yönetmeninin elinde teknik olanaklar vardır. Alıcı yönetmeni bunların yardımıyla yönetmenin soyut düşüncelerini somuta çevirebilir. Bu olanaklar saymakla tükenmez.

ALICI VE ALICININ GÖRÜŞ NOKTASI

Alıcı yerine yerleştirilmiş olarak durduğu vakit yönetmen senaryo üzerinde çalışırken ya da oyuncuyu seçip hazırlarken yaptığı gibi kendisini sadece gelecekteki görüntüye doğru yöneltmez. Yönetmen artık bu görüntüyü sadece göz önünde canlandırmakla yetinmez. Alıcıya eklenmiş özel bir araç olan bakaçtan bakan yönetmen daha sonra perdeye yansıyacak olan görüntünün küçüğünü görür. Senaryo yazılmış, gerekli işleri yerli yerinde belirtilmiştir. Her sahnenin çevirimiyle ilgili, sahnenin plastik ve ritmik içeriğini belirleyen açıklama

SİNEMATEK.TV

hazırdır, oyuncular seçilmiş ve çalışmaya hazırdır, bütün hazırlıklar tamamlanmıştır, böylece hazırlanan malzeme selüloit üzerine saptanacaktır. Alıcı çevirime hazırlandığı vakit, gelecekteki seyircinin perdedeki görünüşü kavrıyacağı görüş noktasını temsil eder. Bu görüş noktası çeşitli olabilir. Her nesne binlerce noktadan görülebilir, dolayısıyle binlerce noktadan çevrilebilir ve her hangi bir görüş noktasının seçimi rasgele olamaz, olmamalıdır. Bu seçim, yönetmenin seyirciyi şu ya da bu yolda etkilemek amacıyla daima aklında bulundurduğu görevin içeriğiyle bağıntılı olmalıdır.

Örnek olarak, her hangi bir basit biçimi göstermekle işe başlıyalım. Bir masanın kenarına konmuş bir sigaranın görüntüsünü almak istediğimizi düşünelim. Alıcı o şekilde yerleştirilebilir ki, sigaranın kartonlu ucu merceğin tam karşısına gelir; bu yolda alınmış çekimde perdede her hangi bir sigara görünmez, seyirci ancak masanın kenar çizgisini ve bunun üzerinde yuvarlak, beyaz kartonla çevrili ağız kısmının siyah yuvarlağını görecektir. Bundan da şu çıkar: Seyircinin sigarayı görebilmesi için, alıcının merceğinin de bu sigarayı görebilecek durumda olması gerekir. Bundan dolayı çevirim sırasında, nesneye göre merceği öyle bir duruma yerleştirmek gerekir ki, nesnenin bütünü en büyük açıklık ve seçiklikle görülebilsin.

Yırtılmış bir sigara filme alınacaksa, alıcı yönetmeni alıcıyı öylesine yerleştirmeli ki mercek ve onunla birlikte geleceğin seyircisi kâğı-

SİNEMATEK.TV

dın yırtılışını ve içindeki tütünü açıklıkla görebilmelidir.

Sigara örneği son derece basittir, ama filme alınacak nesneye göre alıcının belli bir yere yerleştirilmesinin büyük önemini kabaca da olsa göstermektedir. Bu seçimle çözülecek sorunlar, pratikte çok yönlüdür ve yönetmen ile alıcı yönetmeninin ortaklaşa çalışmasının önemli bir yanını meydana getirir.

Şimdi daha çapraşık örneğe dönelim. Yönetmenin görevi yalnız belirli bir nesnenin biçimini vermek değil, bu nesnenin uzayın şu ya da bu bölümüne göre durumunu da vermek olabilir. Diyelim ki yalnız bir duvar saatini göstermek değil, bu saatın çok yukarıya da asıldığını göstermek istiyoruz. Burada görüntü için yapılacak seçim yeni bir gerekten dolayı çapraşıklaşmıştır. Alıcı yönetmeni alıcısının yerini seçerken saatten ya oldukça uzağa giderek görüntüye zemini de sokmağa, böylelikle yüksekliği göstermeğe çalışacak ya da saati yakından fakat alttan filme alarak saatin durumunu perspektifi daraltarak ortaya koyacaktır. Filim yönetmeninin kullandığı malzemenin biçim yönünden olağanüstü çapraşık olabileceği gerçeğini göz önüne alırsak alıcı yerleştirmesi seçiminin ne kadar büyük önem taşıdığı açıkça ortaya çıkar. Bir lokomotifi filme almak lokomotifin çapraşık biçiminin en açık ve seçik olarak görülebileceği görüş noktasını seçmeyi gerektirir. Yerli yerinde seçilmiş

SİNEMATEK.TV

alıcı yerleştirmesi gelecekteki görüntünün anlatım gücünü belirler.

Buraya kadar söylenenlerin hepsi, özellikle alıcıya göre durumu değişmiyen hareketsiz nesnelerin filme alınmasıyla ilgilidir.

HAREKETİN FİLME ALINMASI

İşe hareket karışınca çevirim çalışması daha da çapraşıklaşır. Bir nesnenin yalnız biçimi yoktur; görüntüdeki bu biçim, hareketine bağlı olarak kendi kendini değiştirir, bundan başka, bu hareketin de bir biçimi vardır ve bu biçim de çevirime konu olur.

Daha önce sözü edilen gereklik burada da geçerlidir. Alıcı öylesine yöneltilmelidir ki, önünde olup biten her şey en açık ve seçik biçimiyle görülebilmelidir. Bir geçit töreni üstten alındığı vakit neden çok canlı bir etki yaratır? Çünkü askerlerin canlı, ritmik hareketi en açık ve seçik olarak üstten görülebilir de ondan. Hızla yol alan bir tren ya da yarış otomobilinin yarattığı etki, tren ya da otomobilin uzaktan görünüp, doğruca alıcıya yaklaşması ve alıcıyı hızla geçip uzaklaşması şeklinde saptandığı vakit niye daha büyüktür? Çünkü hareketin hızı en açık olarak, yaklaşan aracın gelişen perspektifi içinde verilebilir. Bir otomobili ve otomobilin içinde uyuyan bir şoförü filme alacaksak, alıcı yönetmeni alıcısını otomobilin yanına yerleştirecektir. Fakat aynı otomobili caddedeki trafik içinde yol alırken filme alacak-

SİNEMATEK.TV

sak o vakit alıcı yönetmen hareketin biçim ve özünü daha iyi toparlayabilmek için sahneyi üçüncü kattan saptayacaktır. Alıcı yerleştirmesi seçimi, çeşitli yönlerde çevrilmiş olan görüntünün etkisini artırabilir. Doğrudan doğruya merceğe doğru hızla gelen lokomotif, dev makinanın gücünü olağanüstü bir ölçüde verir.

Potemkin zırhlısı'nda doğrudan doğruya seyirciye yöneltilen topların ağzı, son derece tehdit edicidir. *The Virgin of Stamboul - İstanbul bâkiresi*'nde[1] alıcı yönetmeni dört nala giden atları hendek içinden filme almıştır, böylelikle atların nalları sanki seyircilerin kafaları üzerinden uçuyormuş gibi görünür ve atları çılgınca sürme duygusu en son dereceye vardırılır. Burada alıcı yönetmeninin çalışması, yönetmenin çalışmasından bağımsız olarak her hangi bir sahnenin basitçe saptanması olmaktan çıkmaktadır. Gelecekteki filmin niteliği yalnız *neyin* çevrileceğine değil, aynı zamanda *nasıl* çevrileceğine de bağlıdır. Bu *nasıl*'ı yönetmen planlamalı, alıcı yönetmeni uygulamalıdır.

ALICI, SEYİRCİYİ YÖNETMENİN İSTEDİĞİNİ GÖRMEĞE ZORLAR

Yönetmen ile alıcı yönetmeni alıcı yerleştirmesinin seçimiyle seyirciye kılavuzluk yaparlar. Alıcının görüş noktası hemen hemen hiç bir vakit olağan bir seyircinin görüş noktası değildir.

[1] Tod Browning'in 1920'de çevirdiği filim. Oynıyanlar: Wallace Beery, Priscilla Dean. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

Filim yönetmeni seyirciyi her hangi bir nesneyi en kolay görebileceği yoldan başka yolda görmeğe zorlıyabilmesindedir. Alıcı, durumunu değiştirirken belirli bir biçim ve tarzda "davranır". Alıcı, filme alınacak nesneye karşı şartlı bir ilişkiyle görevlidir: Bazan artan ilgiden dolayı ayrıntıların içine girer, bazan görüntünün bütününü alır. Çok kez kendini kahramanın yerine koyar ve onun gördüklerini kaydeder, hatta bazan kahramanla birlikte "duyar". Böylece, örneğin *Boksörler*'de alıcı, yediği yumrukla başı dönen bir boksörün gözüyle bakar ve salonun dönen, sallanan görüntüsünü verir.

Alıcı aynı zamanda seyirciyle birlikte de "duyar". Burada filim çalışmasında çok ilginç bir yöntemle karşılaşırız. İnsanın kendini çevreliyen dünyayı, duygusal durumuna bağlı olarak çok çeşitli biçimlerde kavradığı, büyük bir güvenle söylenebilir. Özel çevirim yöntemleriyle seyircide belirli bir duygusal durumu yaratmak, böylelikle sahnenin etkisini kuvvetlendirmek için filim yönetmenince bir çok teşebbüslerde bulunulmuştur. Griffith trajik durumları sanki hafif bir sis içinden alıyormuşçasına filim çevirenlerin ilkiydi ve bunu, seyirci bu sahneyi sanki gözyaşlarıyla seyrediyormuş gibi zorlamak amacıyla açıklamaktaydı.

Grev filminde ilginç bir ayrım vardır: İşçiler şehir dışında bir gezintiye çıkarlar. Gezintiye çıkanların önünde bir akordeoncu vardır. Akordeonun açılıp kapanmasını gösteren

SİNEMATEK TV

bir omuz çekimi, gezintiye çıkan adamların çeşitli, çok kez epey uzak görüş noktalarından çevrilmiş bir dizi çekimi yer alır; Fakat akordeonun çalınması bütün çekimler boyunca devam ederek, hayal meyal görünür, saydamlaşır. Görünüm ve yürüyüp uzaklaşan gruplar akordeonun ötesinde görünürler. Burada özel bir sorun çözülmüştür. Yönetmen gezintiyi anlatırken bunu görünümün geniş dip dekorunun önüne yerleştirmek, aynı zamanda çok uzaktan duyulan müziğin karakteristik ritmini korumak istemişti. Yönetmen bunu başardı. Bu başarıyı da yönetmenin düşüncesini gerçekleştirmek için alıcı yönetmeninin somut bir yöntem bulabilmesine borçluydu. Bu sahneyi çevirmek için akordeon siyah kadifeye sarılmıştı, aynı zamanda görünümün ve akordeonun ayrı çekimlerinin alınması için ışıklama süresinin tam olarak hesaplanması gerekiyordu. Alıcı yönetmeninin ustalığını ve teknik yaratma yeteneğini gerektiren bir sürü hesabın yapılması zorunluydu. Burada yönetmen ile alıcı yönetmeninin çalışması arasında tam bir uyuşum mutlaka gereklidir ve çalışmanın başarısı da bu uyuşuma bağlıdır. Filim görüntüsünü etkili kılmak çabasında yönetmenin düşünceleri, ancak alıcı yönetmeninin teknik bilgisi ile yaratıcı buluş yeteneği el ele verince somutlaşır; başka bir deyişle, alıcı yönetmeni çalışma takımının organik bir üyesi olduğu ve filmin yaratılışına başından sonuna kadar katıldığı vakit gerçekleşir.

SİNEMATEK.TV

Alıcı yerleştirmesinin seçimi, yer seçiminin sadece özel bir çeşididir. Dışarıda çalışırken -ortalama olarak her yapımın yüzde ellisi dışarıda geçer- alıcı yönetmeninin ve yönetmenin ilk görevi sahnenin içinde geçeceği uzay parçasını seçmektir. Filim çalışmasındaki her şey gibi bu seçim de raslantıya bırakılmamalıdır. Görüntüdeki doğa, hiç bir vakit sahnede dip dekoru olarak kullanılmamalı, sahnenin bütününe organik olarak girip sahnenin içeriğinin bir parçası olmalıdır. Dip dekoru *için* dip dekoru, filmin temel kanunlarına karşıttır. Yönetmen sahnede yalnız oyuncuyu ve oyununu istiyorsa, dikkati çelmiyecek dümdüz bir yüzeyin dışında her dip dekoru seyircinin dikkatinin bir parçasını çekecek ve filim etkisinin temel yöntemini büyük ölçüde azaltacaktır. Oyuncunun yanı sıra görüntüye başka bir şey de konacaksa, bu başka şey sahnenin genel amacına bağlanmalıdır. Griffith *Doğuya giden yol*'da genç Barthelmess'i diz boyu otların arasında, rüzgârda eğilen, kıpırdıyan beyaz papatyaların arasında gösterdiği vakit, doğa bu filimde rasgele bir dip dekoru olarak kullanılmamaktadır; sahnenin daha çok duygusal bir tarzda düzenlendiği doğrudur, ama bu sahne gösterilen görüntüyü canlı olarak desteklemekte, güçlendirmektedir. Filmin "öz"ünü meydana getiren çalışma, gelişen hareket ile bu hareketin çevresi arasındaki organik bağlılık o kadar gerekli, o kadar önemlidir ki, dışarı çekimler

SİNEMATEK.TV

için istenilen yerlerin bulunması ve belirlenmesi, alıcı yönetmeni ile yönetmenin hazırlık çalışmalarının en çapraşık aşamalarından biridir.

Filim yönetmeninin yapım çalışmasındaki ilk gereklerden biri doğruluktur. Yönetmen bir sahnenin filimsel görüntüsünü düşünürken, bu görüntüyü alırken, tasarladığı şeyi yaratabileceği malzemeyi elde etmek isterse, her filim parçasını ister istemez gelecekteki kurgu yapısının bir öğesi olarak düşünmelidir. Yönetmenin, alınan her öğenin parçaları üzerindeki çalışması ne kadar doğru olursa, düşüncesini gerçekleştirme olanağına o kadar tam ve açık olarak ulaşacaktır. Yönetmenin gerekli çekimi alırken kullandığı her ayrı selüloit parçası öyle kullanılmalıdır ki, bu parçanın uzunluğu, her hangi belli bir sahnenin filimsel geliştiriminin temelini meydana getiren genel çalışmanın gereklerine tamamiyle uygun düşmelidir. Her belli parçada bir hareket başlar ve bu hareket gerekli olan noktaya kadar sürer; bu hareket için gereken süre yönetmen tarafından tam olarak belirlenmelidir. Hareket hızlanır ya da yavaşlarsa, elde edilen parça gerekli uzunluğu ya aşacak ya da bunun altına düşecektir. Sahnenin, daha önce belirlenmiş olan uzunluktan böylece sapmış olan öğesi, kurgu işleminde, tasarlanan filimsel görüntünün ahengini yok edecektir. Yönetmenin her belli sahnenin filimsel görüntüsü için kafasında canlandırdığı kurgu yapısına uymayan, buna göre düzenlenmeyen,

SİNEMATEK.TV

raslantıya bırak[illegible]aynı sahnenin son kurgusunda ister istemez karanlığa, karışıklığa yol açacaktır. Her hangi bir sahne ancak iyi bir kurguyla bir etki yaratabilir. İyi bir kurgu da ancak doğru ritim bulunduğu vakit gerçekleşecektir. Bu ritim, parçaların birbirlerine göre olan uzunluklarına bağlıdır; parçaların uzunlukları da her bir parçanın içeriğine organik olarak bağlıdır. Bundan dolayı yönetmen aldığı her çekimi sıkı sıkıya sınırlı, katı bir zaman çerçevesi içine almalıdır.

Örneğin bir oyuncunun yer aldığı bir sahneyi çevirdiğimizi düşünelim. Sahne şöyledir: Koltukta oturan oyuncu heyecan içinde, tutuklanmasını beklemektedir. Birinin kapıya yaklaştığını işitir; gözlerini kapıya dikip kapı kolunun oynamağa başladığını görür. Oyuncu koltuğunun arkasına sakladığı tabancayı yavaşça alır; kapı açılmağa başlar. Oyuncu tabancasını hemen kapıya doğrultur, fakat içeriye polisler yerine kucağında köpek yavruları taşıyan bir çocuk girer *(Beyond the Law - Kanunun ötesi* filminden).

Kurgu şöyledir:

1. Koltukta oturan oyuncu sanki kapıya vurulduğunu duymuş gibi durumunu değiştirir.
2. Oyuncunun heyecanla bakan yüzü.
3. Oyuncunun görüş açısından: Oynıyan kapı kolu.
4. Omuz çekimi: Oyuncunun eli el yordamıyla ağır ağır tabancayı bulup alır.

SINEMATEK.TV

5. Yavaşça açılan kapı.
6. Oyuncu tabancayı doğrultur.
7. Kapıdan köpek yavrularıyla çocuk girer.

Seyircinin dikkatini bir oyuncuya, bir kapıya, bir kımıldıyan kapı koluna, bir oyuncunun eline ya da tabancaya toplıyan sahne öğeleri, en sonunda perdede kesiksiz olarak gelişen bir olayın tek görüntüsünü meydana getirmelidir. Şüphesiz yönetmen, yavaşça artan gerilim ile beklenmedik bir hızla meydana gelen çözüm arasındaki keskin kopuşu yaratmak için belirli, yaratıcı bir tarzda bulunmuş bir kurgu ritmi meydana getirmelidir. Sahnenin her öğesi ayrı ayrı ele alınmalıdır. Her parçanın çeviriminde oyuncunun her hareketi zaman bakımından tam olarak sınırlandırılmalıdır. Fakat zaman sınırları koymak yeterli değildir; oyuncu bu sınırlar içinde belli bir hareketler dizisini gerçekleştirmeli, her bir parçayı açık ve anlamlı bir plastik içerikle doldurmalıdır. Oyuncunun çalışmasında raslantıya yer verilirse o vakit sadece bir duraklama, bir yavaşlama değil, oyuncunun gereksiz bir hareketi bile, yönetmenin yanlışsız olarak çizmesi gereken bu zaman sınırını bozacaktır. Bu bozuş, daha önce de söylediğimiz gibi, parçanın uzunluğunu değiştirecek, dolayısiyle sahnenin bütün yapısının etkisini yok edecektir. Böylece görüyoruz ki yalnız zaman sınırlarının değil, ayrıca bu sınırlar içindeki hareket biçiminin de doğru olarak çizilmesi gerekir. Yönetmen sahnenin filimsel görüntüsünün yaratılışında belirli bir

SİNEMATEK.TV

sonuca erişmek ... yani bu sahnenin sadece gerçekte değil, filimsel biçiminde de perdeden seyirciyi etkilemesini istiyorsa her bir sahnedeki oyun çalışmasının plastik içeriği doğru olarak gerçekleştirilmelidir. Uzay ve zaman içindeki çalışmanın şaşmazlığı filim çalışmasının kaçınılmaz şartıdır. Filim teknisyeni bu şartı yerine getirerek açık ve canlı, etkili bir filimsel anlatıma ulaşabilir.

Aynı doğruluk çabasını yönetmen ile alıcı yönetmeninin yalnız sahne kuruluşunda değil, dışarının parçalarının seçiminde de göstermesi gerekir. Çünkü sahnedeki uzay bunlardan kurulacaktır. Her hangi bir çekim için bir ırmak ya da orman gerektiği vakit, "sevimli" bir ırmağın ya da ormanın bulunup çevirime geçilmesi yeter görünebilir. Gerçekteyse yönetmen hiç bir vakit bir ırmak ya da orman aramaz, gerekli "görüntüler"i arar. Her sahnenin sorunlarına tıpı tıpına uyan bu gerekli görüntüler düzünelerce başka başka ırmağa dağılmış olabilir; bununla birlikte bunlar filimde bir bütün meydana getirecektir. Yönetmen doğanın filmini almaz, doğayı kurgudaki gelecek düzenleyişi için kullanır. Bu düzenlemenin ortaya çıkardığı sorunlar öylesine katı olabilir ki, yönetmen ile alıcı yönetmeni istenilen biçimi sağlayabilmek için çok kez doğanın bir parçasını değiştirmek ve yeniden kurmak zorunda kalırlar. Birbirine kenetlenmiş dalların kırılması, gereksiz bir ağacın kesilmesi, gerekli olan yere dikilmesi, bir ırmağın bendle tutulması,

SİNEMATEK.TV

ırmağın buz parçalarıyla doldurulması... Bütün bunlar, gerekli filimsel görüntünün meydana getirilmesinde daima ve her çareye baş vurarak doğal malzemeyi kullanan filim teknisyeninin çalışmasında karakteristik şeylerdir. Doğayı malzeme olarak kullanma en aşırı biçimini, doğal sahnelerin stüdyoda kuruluşunda kazanır; gerçek toprak, gerçek taş, kum, canlı ağaçlarla, suyla doğa stüdyoda tam yönetmenin istediği biçimde yaratılır.

Yer seçimi ve alıcı yerleştirmesinin belirlenmesi bir bütün olarak "görüntünün seçimi" diye adlandırılır. Bu seçim daima bir başka koşulla çapraşıklaşır. Işığın güçlü etkisinden daha önce söz açmıştık. Perdeye aktarılacak biçimi en sonunda yaratan şey ışıktır. Bir nesne ancak gerekli yolda ve gerekli şiddetle aydınlatıldığı vakit çevirime hazır olur. Perdeye yansıtılmış selüloit üzerindeki görünüş aydınlık ve karanlık beneklerin birleşiminden başka bir şey değildir. Perdede ışıktan başka bir şey yoktur; bundan dolayı, çevirim sırasında bu ışığı denetlemekle doğrudan doğruya gelecekteki görüntüyü yaratma çalışmasına giriştiğimiz açıktır. Işığın nitelik ve şiddetini duymak, nesne ile bu nesnenin selüloit üzerinde daha sonraki görünüşü arasındaki bağı bilmekle sınırlıdır ki, bu da tamamiyle alıcı yönetmeninin tekniğine bağlıdır.

SİNEMATEK.TV

Filmin yapımında çalışanlar arasında sıkı bir işbirliğinin zorunluluğu için şimdiye kadar söylenenlerin hepsi, olduğu gibi alıcı yönetmeni için de doğrudur. Yönetmenin gerçeğin çeşitli oluşları üzerindeki çalışmasını filimsel malzemeye çeviren alıcı yönetmeni, yönetmenin aracılığıyla takımın öbür üyeleri olan oyuncu ve senaryocuya da bağlıdır. Buna karşılık alıcı yönetmeni de, yönetmen ile laboratuvar teknisyenleri arasında bir bağ görevini yüklenir. Filim malzemesinin işlenmesinde, çevirimi doğrudan doğruya izliyen aşama, laboratuvar çalışmasıdır.

Yönetmen ancak negatif yıkanması ve pozitifin basımından sonradır ki, yapıtını meydana getireceği filim malzemesini en sonunda işlenmemiş biçimiyle ele geçirmiş olur. Filim yapımının öbür aşamalarında olduğu gibi, laboratuvar çalışması da, kalıplaşmış işlemlerin (dolu filmin kimyasal işlemden geçirilmesi) basitçe uygulanmasından fazlasını gerektirir. Laboratuvarın görevleri çok kez, senaryocudan doğan, yönetmen ile alıcı yönetmenince izlenen düşüncelerin bir devamıdır. Amerika'daki *Griffith'e özgü* alaca karanlık, gerekli nitelik ve güçteki bir yıkamaç olmaksızın elde edilemezdi. Filmin yaratılması için gerekli bütün parçalar pozitif filme basılı görüntüler kılığında önümüze çıktığı bu andadır ki, filim yapımının bütün işçileri arasında "gerçek", anlamlı,

SİNEMATEK.TV

tamamlanmış bir yaratmanın vaz geçilmez koşulu olan organik bağ da sona erer.

Yönetmen artık ayrı ayrı parçalarını bir bütün haline getirmek üzere eklemeğe başlar. Yönetmeni artık, bu incelemenin başında sözünü ettiğimiz temel yaratıcı işleme başlarken bırakırız.

TOPLU ÇALIŞMA: FİLİM ÇALIŞMASININ TEMELİ

Filim yönetmeni üzerindeki bu inceleme, bir filmin yapımındaki bütün çalışanları içine aldı. Başka türlü de olamazdı. Filim yapımı, bir endüstri teşebbüsünün bütün özelliklerini taşır. Teknik yönetmen, ustabaşılarla işçiler olmaksızın hiç bir şey başaramaz. Bunlardan her biri kendi dar görevindeki mekanik çalışmadan başkasını yapmazsa, ortaklaşa çabalarından hiç bir iyi sonuç elde edilemez. Takım çalışması, her bir, hatta en önemsiz görevi bile canlı bir çalışmanın parçası yapan ve bunu genel göreve organik olarak bağlıyan çalışmadır. Filim çalışmasının öyle bir özelliği vardır ki, bu çalışmaya doğrudan doğruya katılanların sayısı ne kadar az olursa, bunların çalışmaları o kadar bağıntısız ve çalışmalarının sonucu, yani filim de o kadar kötü olur.[1]

[1] Kinopeçat tarafından sinema el kitapları serisinin beşincisi olarak ilk kez 1926'da Moskova ve Leningrad'ta basılan ikinci kitap burada sona erer. (Çev.).

SINEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

E K L E R

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

I: OYUNCULAR YERİNE TİPLER

Her şeyden önce, İngiliz seyircilerine filimlerimizi tanıtmak görevini ilk olarak yüklenen bu derneği, Sovyet filimcileri adına şahsınızda selâmlamama izin veriniz.

. . . . . .

Kötü İngilizcemden dolayı beni mazur görmenizi rica ederim. İngilizcem o kadar zayıf ki konuşamıyacağım, ancak notlarımı okuyacağım, fakat bu bile o kadar iyi olmıyacak. Bu kısa konuşmada sizlere, çalışmamızın temelini meydana getiren bazı ilkeleri anlatmağa çalışacağım. "Biz" dediğim vakit, sol kanat yönetmenleri denen kimseleri kastediyorum.

Filim çalışmalarıma tamamiyle bir raslantıyla başladım. 1920 yılına kadar kimya mühendisliği yapıyordum ve doğrusunu söylemek gerekirse, öbür sanat biçimlerine çok

SİNEMATEK.TV

düşkün olduğum halde, filimleri küçümsüyordum. Bir çokları gibi ben de filimlerin bir sanat olduğunu kabul edemiyordum. Filimleri, sahnenin düşük nitelikte bir benzeri olarak görüyordum. O vakit gösterilen filimlerin ne kadar süprüntü şeyler olduğu göz önüne alınırsa bu tutuma şaşmamak gerekir. Bugün bile bu çeşit bir sürü filim var; bugün Almanya'da bu çeşit filimlere *kitsch*[1] deniyor. İlkel konular ortalama kötü beğeniyi çekecek yolda düzenleniyor; yani ilk ağızda sahibine iyi bir kazanç getiren, ama uzun vadede seyirciyi bozan ucuz bir eğlence olarak.

Bu çeşit filimlerin hazırlanmasına uygulanan yöntemin sanatla hiç bir ortak yönü yoktur. Bu çeşit filimlerin yapımcılarının kafasında yalnız bir şey vardır, o da elden geldiği kadar çok sayıdaki güzel kızların yüzlerini, elden geldiği kadar değişik açılardan filme almak, dövüşlerde kahramana elden geldiği kadar çok zafer kazandırmak ve filmin sonunu etkili bir öpüşmeyle getirmek. Bu çeşit filimlerin dikkati hiç bir vakit ciddi olarak üzerine toplayamamasında şaşılacak bir yön yoktur.

. . . . . .

Fakat genç bir ressam ve filim kuramcısıyla -Kuleşov- bir raslantı sonunda tanışmam, düşüncelerini öğrenme fırsatını bana sağladı ve görüşlerimi tamamiyle değiştirdi. Filim sanatımızda bu kadar büyük bir önem kazanan bir

[1] Kötü filim. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

sözcüğün, "*kurgu*" sözcüğünün anlamını ilk kez ondan öğrendim.

Bugünkü görüş noktamızdan Kuleşov'un düşünceleri son derece basitti. Bütün söylediği şuydu: "Her sanatta önce bir malzeme vardır, sonra da bu malzemeyi bu sanata özel olarak uydurmak için kullanılan bir düzenleme yöntemi." Müzikçinin malzemesi seslerdir ve bunları zaman içinde düzenler. Ressamın malzemesi renklerdir ve bunları kanavanın yüzeyindeki uzayda birleştirir. Peki, filim yönetmeninin elindeki malzeme nedir ve bu malzemeyi düzenleme yöntemleri nelerdir?

Kuleşov, filim çalışmasındaki malzemenin, filim parçaları olduğunu; düzenleme yönteminin ise bu parçaları özel, yaratıcı bir şekilde bulunmuş sırayla birbirine eklemek olduğunu ileri sürüyordu. Kuleşov filim sanatının, oyuncular oyuna başladıkları ve çeşitli sahneler çevrildiği vakit başlamadığını ileri sürüyordu. Ona göre bu, sadece malzemenin hazırlanmasıydı. Filim sanatı, yönetmenin çeşitli filim parçalarını birleştirdiği ve birbirine eklediği anda başlıyordu. Yönetmen bunları değişik biçimlerde, değişik sırayla birbirine eklemekle değişik sonuçlar elde eder.

. . . . . .

Diyelim ki elimizde örneğin şöyle üç parça var: Bunlardan birinde gülümsiyen bir yüz, birinde korkmuş bir yüz, birinde de adamın birine doğrultulmuş bir tabanca bulunuyor.

SİNEMATEK.TV

Şimdi bu parçaları iki değişik sırayla birleştirelim. Diyelim ki ilk olarak önce gülümsiyen yüzü, sonra tabancayı daha sonra da korkmuş yüzü gösterdik; ikinci olarak da önce korkmuş yüzü, sonra tabancayı, daha sonra da gülümsiyen yüzü gösterdik. Birinci örnekten edindiğimiz izlenim yüzün sahibinin bir korkak olduğudur; ikincisinde ise cesur olduğudur. Şüphesiz bu kaba bir örnektir; ne var ki seyircinin en güçlü izleniminin, çevrilmiş filim parçalarının ancak ustaca ve başarıyla birleştirilmesi sonucunda sağlanabileceğini çağdaş filimlerde daha incelikle görebiliriz.

Kuleşov'la ilginç bir deney yaptık. Bir iki filimden ünlü Sovyet oyuncusu Mosjukin'in birçok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiç bir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimlerini seçtik. Hepsi birbirine benziyen bu omuz çekimlerini başka filim parçalarıyla birlikte üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde Mosjukin'in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjukin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjukin'in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynıyan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirimi, işin sırrını bilmiyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulan çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına ba-

SİNEMATEK.TV

şındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynıyan küçük kızı seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk.

Fakat çeşitli parçaların şu ya da bu yolda sıralanışı yeterli değildir. Bu parçaların uzunluklarını denetleyebilmek ve düzenleyebilmek de zorunludur. Çünkü çeşitli uzunluktaki parçaların birleştirilmesi, müzikte çeşitli uzunluktaki seslerin birleştirilmesinde olduğu kadar etkilidir; filmin ritmi ve seyirci üzerindeki değişik etkileri böylece kurulur. Hızlı, kısa parçalar heyecan doğurur, uzun parçaların ise yatıştırıcı bir etkisi vardır.

. . . . . .

Çekimlerin ya da parçaların gerekli sırasını ve bunların birleştirilmesi için gerekli ritmi bulabilmek... İşte yönetmenin sanatının başlıca görevi budur. Bu sanata *kurgu*, ya da kurucu kurgu diyoruz. Sanatçının oyunu üzerindeki çalışma gibi çapraşık sorunları ancak *kurgu*'nun yardımıyla çözebilirim.

Filimlerde çalışan bir oyuncu için en büyük tehlike saydığım şey, "sahne oyunu" denen şeydir. Ben yalnız gerçek malzemeyle çalışmak isterim, bu benim ilkemdir. Gerçek suyun, gerçek ağaçların, gerçek çayırın yanı sıra oyuncunun yüzüne yapıştırılmış bir takma sakalı, boyayla çizilen kırışıkları ya da sahneye yaraşan oyunu göstermenin mümkün olamıya-

SİNEMATEK.TV

cağını ileri sürüyorum. Çünkü bu, deyiş konusundaki en temel düşüncelere aykırıdır.

İyi ama ne yapmalı? Tiyatro oyuncularıyla çalışmak çok güçtür. Her hangi bir rolü oynamayıp yaşıyabilecek kadar olağanüstü ustalığa sahip kimselere her vakit raslanmaz; buna karşılık sıradan bir oyuncuya sakince oturmasını, oynamamasını söyleseniz bu kez size oyun oynamayan bir oyuncu tipini canlandırmağa kalkışacaktır.

Ben ömürlerinde ne oyun ne de filim görmemiş kimselerle çalışmayı denedim ve *kurgu*'nun yardımıyla bazı sonuçlar sağlamağı başardım. Bu yöntemi kullanırken çok kurnaz davranmak gerektiği doğrudur; her hangi bir kimsede gerekli havayı yaratmak ve filme alınacağı anı yakalamak için binlerce hileye baş vurmak gereklidir.

Örneğin *Potomok Çingiz Kana - Cengiz Han'ın vârisi* [1] filminde değerli bir tilki kürküne kendinden geçmişçesine bakan bir Moğol topluluğunu vermek istemiştim. Bir Çin'li hokkabaz tuttum ve hokkabazı seyreden Moğolların yüzlerini filme aldım. Bu parçayı, satıcının elindeki kürkü gösteren bir çekime bağlayınca istenilen sonucu elde ettim. Bir keresinde bir oyuncudan içten gelen bir gülümseme alabilmek için sayısız zaman ve çaba harcamış,

[1] Pudovkin'in 1928'de çevirdiği, sessiz sinemanın klâsik yapıtlarından sayılan ve Asya'nın uyanışını anlatan filim. Oynıyanlar: Valeri İnkijinov, A. Dedintsev, Anna Sudakeviç, L. Biyelinskaya. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

fakat başaramamıştım, çünkü oyuncu "oyun"a devam ediyordu. Uygun bir anı yakalayıp yaptığım bir şakaya gülümserken filme aldığım vakit, o çevirimin çoktan bittiğini sanıyordu.

. . . . . .

Bu yöntemin geliştirilmesi için sürekli olarak çalışıyor ve yöntemin geleceğine inanıyorum. Şüphesiz bu şekilde ancak ayrı ayrı oyunculardan yalnız kısa parçalar filme alınabilir ve bu kısa parçalardan *kurgu*'nun yardımıyla tam, canlı bir insan yaratmak yönetmenin sanatıdır.

Bu yolu seçtiğime bir kez bile olsun pişman olmadım. Rasgele seçilmiş oyuncularla gittikçe daha sık çalışıyor ve elde edilen sonuçtan memnun kalıyorum. Son filmimde kapkara cahil olan, hatta dilimi bile bilmiyen Moğollarla karşılaştım, fakat buna rağmen bu filimdeki Moğollar, hiç olmazsa oyun bakımından, en iyi oyuncularla kolaylıkla yarışabilirler.

. . . . . .

Sonuç olarak sizlere, son zamanlarda karşılaştığım çok ince bir sorun üzerindeki görüşlerimi söylemek isterim. Sesli filimleri kastediyorum.

Sesli filimlerin çok büyük bir geleceği olduğu düşüncesindeyim. Ancak, "sesli filim" deyimini kullanırken söz ile çeşitli ses etkilerinin, perdedeki görsel görüntülerine tıpa tıp eşlen-

SİNEMATEK.TV

lendiği konuşmalı filmleri kastetmiyorum. Bu çeşit filimler, sahne oyunlarının filme alınmış çeşidinden başka bir şey değildir. Şüphesiz bunlar yeni ve ilgi çekicidir, başlangıçta seyircinin ilgisini üzerlerinde toplayacakları söz götürmez, ama bu uzun sürmeyecektir.

Asıl gelecek, başka çeşitten sesli filimlerindir. Ben gözümün önünde, sesler ile sözlerin perdedeki görsel görüntülerde, tıpkı iki ya da daha çok melodinin bir orkestra yardımıyla birleştirilebileceği şekilde birleştiği bir filim canlandırıyorum. Ses filme, tıpkı orkestranın bugünkü filme uyduğu gibi uyacak.

Bugünkü yöntemden tek başkalığı, yönetmenin sesin denetimini orkestra şefinin ellerine bırakmayıp kendi ellerinde tutması olacak, bir de bu seslerin ezici bir zenginliği olacak. Bir insanın fısıltısı ya da bir çocuğun bağırışından bir patlamanın gürültüsüne kadar yükselen bütün dünyanın sesleri... Filmin anlatım gücü akla gelmedik yükseklikelere erişebilir.

Bir insanın öfkesini bir aslanın kükremesiyle birleştirebilirim. Sinemanın dili, edebiyat dilinin gücünü kazanacak.

. . . . . .

Fakat perdede bir adam gösterip de arkasından bu adamın dudaklarının hareketleriyle tam eşlemeli sözlerini asla vermemeli. Bu çok ucuz bir taklit, hiç kimseye yararı dokunmıyan ustaca bir hiledir.

SİNEMATEK.TV

Berlin'de gazetecilerden biri bana şunu sormuştu: "*Ana* filminde örneğin ağlıyan annenin ölen kocasının üzerine eğildiği vakit sesini de işitmenin iyi olacağına inanmıyor musunuz?" Cevap verdim: "Bu elde olsaydı o sahneyi şöyle yapardım: Ana, cesedin yanında oturmaktadır, seyirciler yalnız lavaboya damlıyan suyun sesini işitirler; sonra ölü adamın sessiz başını ve yanan bir kandili gösteren çekim gelir ve burada hafif bir ağlama sesi duyulur."

İşte ben sesli bir filmi kafamda böyle canlandırıyorum ve böyle bir filmin uluslararası bir niteliği sürdüreceğini belirtmeliyim. İşitilen fakat perdede görünmiyen sözler ve sesler her dilde verilebilir ve her ülke için değişiklik gösterir.

. . . . . .

Bu konuşmamı, beni dinlerken gösterdiğiniz sabır ve dikkatten dolayı teşekkürlerimi bildirerek sona erdirmeme izin verin.[1]

[1] 3 Şubat 1929'da Londra'daki Sinema Derneği'nde yapılan ve İngilizce baskıya eklenen konuşma.

SİNEMATEK.TV

SİNEMATEK.TV

II: ZAMANDA OMUZ ÇEKİMİ

1930 yılının yazında Moskova'daki Çalışma Sarayı'nda bir toplantıya katılmıştım. Toplantı bitmişti. Dışarıda bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyordu, biz de yağmurun dinmesini bekliyorduk. Yağmur damlaları düştükleri yerden sekiyordu. Bazan büyükçe damlalar, bazan küçük damlalar, bazan da havada kaybolan damlalar... Bunlar değişik biçimlerdeki eğriler çizerek, çapraşık fakat yine de belirli bir ritimle yükselip iniyordu. Bazan birçok akıntı, her halde rüzgârın etkisiyle, tek bir akıntıda birleşiyordu. Su taşa çarpıyor, saydam, titrek bir yelpaze gibi açılıyor, sonra düşüyor ve yuvarlak, parlak damlalar yeniden duvarın kenarını atlayıp havadan inen küçük damlalarla birleşiyordu.

Ne yağmur! Yağmuru seyretmekten kendimi alamıyor, bir yandan da serinliğini, ıslak-

SİNEMATEK.TV

lığını, cömertçe bolluğunu hissediyordum. Yağmuru iliklerime kadar işlemiş hissettim; yağmur başıma, omuzlarıma dökülüyordu. Şüphesiz suya doymuş olan toprak yağmuru içmeğe çoktan son vermişti. Yazın sık sık olduğu gibi sağnak hemen hemen birden kesiliverdi, son damlalarım parlak güneşin altında dağıttı.

Binadan çıkmıştım; bahçeden geçerken, tırpanla çalışan bir adamı seyretmek için durdum. Yarı belinden yukarısı çıplaktı. Sırtındaki kaslar, tırpanın düzgün savruluşuyla birlikte gerilip gevşiyordu. Tırpanın ıslak ağzı havaya doğru uçarken güneş ışığına çarpıp keskin, körleştirici bir alevle parlıyordu. Daha yaklaştım. Tırpan ıslak, kokulu otların içine dalıyor ve dipten kesilen otlar anlatılması imkânsız tatlı bir hareketle yavaşça yere düşüyordu. Güneşin eğik ışınlarında parıldayan yağmur damlaları, sivri, eğik otların uçlarında titreyip kayarak düşüyordu. Adam otları biçti, durdum ve baktım. Bir kez daha kendimi, görünümün yüceliği karşısında alışılmadık bir heyecana kapılmış hissettim. Islak otları hiç bir vakit böyle görmemiştim. Yağmur damlalarının çayırın incecik kıvrımından aşağıya nasıl düştüğünü hiç görmemiştim. Otların, tırpanın darbesine boyun eğerek nasıl düştüklerini ilk kez görüyordum.

Her zaman olduğu gibi, hiç değişmiyen alışkanlığıma -şüphesiz bütün filim yönetmenlerinin bildiği bir alışkanlıktır bu- uyarak bütün bunları perdede gösterilmiş gibi kafamda

SİNEMATEK.TV

canlandırmaya çalıştım. Filme alınıp sayısız filme defalarca sokulmuş ekin biçme sahnelerini hatırladım; görmüş olduğum şaşırtıcı ve verimli zenginlikle karşılaştırınca bu cansız fotoğrafların fakirliğini iyice duydum. Bütün bunların ne kadar fakir ve ilkel olduğunu açıkça anlamak için, insanın, uzun bir sopayı oldukça hızlı bir tempoyla salhyan kül rengi, düz bir kuklayı, üstten alınmış ve kuru, hasır örgüsünü andıran çayırı gözünde canlandırması yeter. Hatta Eisenstein'ın teknik bakımdan mükemmel olan *Generalnaya Linya - Genel hat*'tını [1] bile hatırladım. Bu filimde çapraşık bir kurgu düzeniyle bir ekin biçme yarışı gösterilir. Belli belirsiz ayırt edilen tırpanlarım hızla sallıyan insanların dışında bu sahneden aklımda hiç bir şey kalmadı. Konu, o gün beni iki kez hayranlık içinde bırakan bu gerçek olayın yarattığı bu derin ve katıksız duyguyu nasıl yakalamak ve başkalarına nasıl aktarmak gerektiğiydi. Eve gidene kadar bir düşünceden öbürüne atlıyarak, birini benimseyip öbürünü atarak, düşüncelerimi tartıp hayal kırıklığına uğrıyarak kendi kendimi yedim. Ve sonunda birdenbire yakaladım.

Yönetmen her hangi bir sahneyi çevirirken, seyircinin dikkatinin toplanmasını istediği konuya göre, alıcısını oyuncuya yaklaştırıp ya da oyuncudan uzaklaştırarak alıcının durumunu değiştirir. Bu konu genel bir hareket ya da

[1] Eisenstein'ın *Staroye i novoye - Eski ile yeni* adını da taşıyan filmi (1929). Oynıyanlar: Marfa Lapkina, Vasya Buzenkov, Kostya Vasiliyev. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

başka bir özellik, örneğin bir insanın tipik tarafı olabilir. Yönetmenin, sahnenin uzaysal yapısını denetleme yolu budur. Yönetmen aynı şeyi niye zaman için de yapmasın? Niye her hangi bir ayrıntı perdede biraz daha uzun tutularak üzerine basılmasın, böylelikle özellikle göze çarpıp, hiç raslanmadık bir açıklığa kavuşmasın? Pencerenin kenarını döven yağmur, yere düşen ot, benim dikkat kesilen gözlerime göre, yavaşlatılmamış mıydı? Daha önce görmüş olduğumdan fazlasını bu son kerteye varmış dikkat sayesinde görmemiş miydim?

Çayırın biçilmesinin çevrilmesini ve kurgusunu gözümde aşağı yukarı şöyle canlandırdım:

1. Yarı belinden yukarısı çıplak bir adam. Elinde bir tırpan vardır. Durur. Tırpanı sallar. (Hareket normal hızdadır, yani normal hızla alınmıştır).
2. Tırpanın atılışı devam eder. Adamın sırtı ve omuzları. Kaslar yavaş yavaş oynamağa ve gerilmeğe başlar. (Filme çok hızlı alınır, bundan dolayı perdedeki hareket son derece yavaşlatılmıştır).
3. Tırpanın ağzı yavaşça sallanışının en yüksek noktasına çıkar. Tırpanın ağzı güneş ışığında parıldayıp söner. (Yavaşlatılmış hareket).
4. Tırpan aşağıya iner. (Normal hız).
5. Tırpanı normal hızda çayırın üzerine çıkaran adamın boy çekimi. Tırpan

SİNEMATEK.TV

iner... Kalkar. İner... Kalkar... İner... Ve tırpanın ağzı ota dokunduğu anda....

6. ... Biçilmiş ot yavaşça (yavaşlatılmış hareket) sallanır, parıldayan damlaları saçarak eğilip düşer.
7. Sırt kasları yavaş yavaş gevşer ve omuzlar geri çekilir.
8. Otlar yeniden düşer, etrafa yayılır.
9. Tırpanın ağzı hızla yükselir.
10. Aynı hızla adam tırpanı atar. Biçer, tırpanı atar.
11. Normal hızda: Tırpanlarını aynı zamanda atarak çayırı biçen bir sürü adam.
12. Adamın biri tırpanını yavaşça kaldırıp alaca karanlıkta uzaklaşır.

Bu çok kabataslak bir tasarıdır. Çevirimden sonra çekimlerin kurgusunu daha değişik, çok çeşitli hızlarda alınmış çekimleri kullanarak daha çapraşık yaptım. Her ayrı çekimde daha yeni, daha incelikle artan hız yer alıyordu. Sonucu perde üzerinde seyredince, düşüncenin sağlam olduğunu anladım. Değişik hızdaki çekimlerin birleşmesinden doğan ve gerçektekinden ayrı olan yeni ritim, perdede gösterilen harekete daha derin, hatta daha zengin bir anlam kazandırdı.

Kullanılan yöntemi bilmiyen rasgele seyirciler ıslaklığı, ağırlığı ve gücü hemen hemen

SİNEMATEK.TV

fiziksel olarak duyduklarını açığa vurdular. Yağmuru da aynı şekilde çevirip kurgusunu yapmağı denedim. Yavaşlatılmış hareketi kullanarak, değişik hızlarda genel çekimler, omuz çekimleri aldım. İlk ağır damlaların kuru toprağa ağır ağır çarpışını gösterdim; tek tek koyu yuvarlaklara ayrılarak düşüyorlardı. Yağmurun bir su yüzüne düşüşünü gösterdim: Damlalar hızla çarpıyor, saydam bir sütun yükseliyor, sonra ağır ağır çöküyor, yine ağır ağır çemberler meydana geliyordu. Yağmurun hızlanışına ve görüş açısının genişlemesine uygun olarak çevirim hızı da artıyordu. Bardaktan boşanırcasına düzenli bir şekilde yağan yağmurun alabildiğine genişlemesi, sonra birdenbire araya taş bir korkuluğa çarpan tek bir su akıntısının omuz çekiminin sokuluşu. Parıldıyan damlalar son derece yavaşlatılmış hareketle sıçradıkları vakit, havada birbirini kesen yollarının bütün çapraşık, olağanüstü kıvraklığı görülebiliyordu. Hız bir kez daha artıyor, fakat yağmur artık yavaşlıyordu. Sahnenin sonunda güneşin altındaki ıslak otlar geliyordu. Rüzgâr çayırı dalgalandırıyor, yavaşça yaylanan otlardan yağmur damlaları kayıp düşüyordu. Alıcının en yavaşlatılmış hareketiyle alınan bu hareket, bana ilk olarak rüzgârın önündeki çayırın hareketini çevirip vermenin mümkün olduğunu gösterdi. Daha önceki filimlerde, kuru otların karmakarışık hareketlerinden başka bir şey görmemiştim. Bu yeni yöntemin

SINEMATEK.TV

hem ne kadar gerekli hem de ne kadar kullanışlı olduğuna derinden inandım.

Yavaşlatılmış hareketle çalışmanın özünü bütün derinliğiyle değerlendirmek ve bunu bir sinema hilesi olarak değil, istenilen noktalarda hareketi *belirli bir dereceye kadar* bilerek hızlandırmak ya da yavaşlatmanın aracı olarak kullanmak son derece önemlidir. Alıcının mümkün olan her hızını, perdede hareketin olağanüstü bir yavaşlıkla veren en yükseğinden, perdede inanılmaz bir hız sağlıyan en yavaşına kadar kullanabilmek zorunludur. Bazan bir insanın en basit yürüyüşündeki en küçük bir yavaşlatma, buna oyunla sağlanamıyacak bir ağırlık ve anlam kazandırabilir. Değişik hızdaki çekimlerin kurgusuyla bir top mermisinin patlayışını vermeği denemiştim: Önce yavaş, sonra çok hızlı bir uçuş; hafifçe yavaşlatılmış gelişme; toprak yavaş yavaş göçer, sonra birdenbire toprak parçaları büyük bir hızla doğruca seyirciden yana uçmağa başlar; saniyenin küsuru içinde ani bir değişme olur ve toprak parçaları ağır ağır, ezici, korkunç bir şekilde uçar, sonra yine ani bir değişiklikle toprak parçaları yeniden hızla uçar. Sonuç son derece mükemmeldi.

Yavaşlatılmış hareketle çalışma çok eskiden beri kullanılmıştır. Yavaşlatılmış hareketin perdedeki şaşırtıcı acayipliği, normal olarak belli olmıyan, görünmeyen ana gerçekte yine de var olan biçimleri bu hareketle görmek olanağı seyircide öylesine güçlü bir etki yaratı-

SİNEMATEK.TV

yordu ki, filimlerine yavaşlatılmış hareketle alınmış çekimler sokuşturmak yönetmenler için artık alışkanlık sayılıyordu. (Burada şunu belirtmek gerekir: Her hangi bir resimde ustaca "yakalanmış" bir hareketin tatlılığı da yine çok kez aynı "yavaşlatılmış hareket" etkisine dayanır, ancak burada yavaşlatılmış hareketle çalışan alıcının rolünü sanatçının gözü oynar).

Fakat, hareketin yavaşlatılmasını kullanan bütün yönetmenler, bana göre, en önemli bir şeyi yapmakta başarısızlığa uğramışlardı. Bunlar yavaşlatılmış hareketi bir bütün olarak kurgu yapısına, filmin genel ritmik akışına sokmakta başarısızlığa uğramışlardı. Diyelim ki bu yönetmenler atlıyan bir atı filme alırken yavaşlatılmış hareketi kullanıyorlardı: Bu atlayışı bir bütün olarak çevirir ve yine bir bütün olarak filmin içine, hemen hemen "yama" bir ayrım gibi sokarlardı. Jean Epstein'ın her sahneye mistik bir hava vermek amacıyla yavaşlatılmış harekete baş vurarak bütün bir filmi başından sonuna kadar "yavaşlatılmış hareket"le çevirdiğini işittim (sanırım, E.A. Poe'nun hikâyesinden alınan *La chute de la maison Usher - Usher evinin düşüşü*[1]).

Benim anlatmak istediğim pek bu değil. Ben, hareketin çeşitli derecelerde yavaşlatılmış hızlarının, belirli bir kurgu cümlesinin yapısına

[1] Fransız yönetmeni Epstein'ın Poe'nun "The Fall of the House of Usher" adlı hikâyesinden 1927 de çevirdiği filim (Yönetmen yardımcısı: Luis Bunuel, Oynıyanlar: Bn. Abel Gance, Jean Debucourt, Charles Lamy).

SİNEMATEK.TV

tam olarak yerleştirilmesini kastediyorum. "Yavaşlatılmış hareket"le alınmış kısa bir çekim, bir an için seyircinin dikkatini istenilen noktada çekmek üzere, normal hızla alınmış iki daha uzun çekim arasına yerleştirilebilir. Kurgudaki "yavaşlatılmış hareket", gerçek bir harekete uygulanmış bir *biçim bozumu* değildir. Yavaşlatılmış hareket, seyircinin dikkatinin daha derin ve kesin, *bilinçli yönetimi*'dir.

Bu, sinemanın değişmiyen niteliğidir. Masaya inen bir yumruğu şu şekilde düzenlemeyi denedim: Yumruk masaya hızla iner ve masaya dokunduğu anda, bundan sonraki bir çekim yakında duran bir bardağın yavaşça fırlayıp devrilerek yere düştüğünü gösterir. Hızlı ve yavaş çekimlerin bu yolda eklenmesiyle, şiddetli bir darbenin son derece kesinlikle duyulan, hemen hemen işitilen izlenimi elde edilmişti. Değişik hızlarda çevrilmiş çekimlerin bir araya getirilmesiyle perde üzerinde gösterilen bütün hareket, kendilerine özgü bir ritim, bir çeşit yaşam soluğu kazanmış gibi görünmektedir. Bunlar, değerlendiren, seçen ve her şeyi kapsıyan bir kavramın canlı kıvılcımını taşıdıklarından yaşam kazanmaktadırlar. Bunlar, bir vagon penceresinin önünden, yolu tanıyan bir yolcunun kayıtsız bakışlarından her hangi bir görünüm gibi geçip gitmemektedirler. Bunlar, nesneyi ya da hareketi daha önce kimsenin görmediği kadar açıklıkla algılıyan, usta bir gözlemcinin hikâyesi gibi açılıp gelişmektedir.

SİNEMATEK.TV

Bu yöntemin bir insanı, bu insanın yüz ifadesini, el kol hareketlerini çevirecek kadar genişletilebileceğine inanıyorum. Yavaşlatılmış hareketle çevrilmiş bir gülümseyişin ne kadar değerli bir malzeme kazandırdığını zaten tecrübemle biliyorum. Bu çeşit çekimlerden bazı olağanüstü duruş noktaları çıkarmıştım: Örneğin gözler gülümsemeğe başlarken dudakların henüz gülümsemeğe katılmayışı gibi. "Zamanda omuz çekimi"nin önünde büyük bir gelecek yer almaktadır. Özellikle, ritmin sesle birleştirilerek önem ve çapraşıklık kazandığı sesli filimde, özellikle burada büyük önem taşımaktadır [1].

[1] 1931'de İşçi Sinema Dernekleri Federasyonu'nda yapılacak bir konuşma için hazırlanmış fakat okunmamış bu metin 1933'teki İngilizce baskıya eklenmiştir. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

III: SESLİ FİLİM İLKESİ OLARAK EŞLEMESİZLİK

Ses konusundaki teknik buluş tamamlanalı epey oluyor; seslendirme alanında da parlak denemeler yapıldı. Sesli filim yapımının bu teknik yanı, hiç olmazsa Amerika'da daha şimdiden tamamiyle geliştirilmiş sayılabilir. Ancak sesin teknik gelişmesi ile bunun bir *anlatım* aracı olarak kullanılması arasında büyük bir başkalık vardır. Sesin anlatım yönünden başarıları, teknik olanaklarının epey gerisinde kalmaktadır. Ben iddia ediyorum ki, cevapları bizim için çok olan birçok kuramsal sorun, pratikte ancak en ilkel çözümlere ulaştırılmıştır. Kuramsal olarak biz Sovyetler Birliği'nde, Batı Avrupa ile Birleşik Amerika'nın önündeyiz.

Bizim ilk sorumuz şudur: Sesin kullanılışıyla sinemaya yeni olarak hangi içerik getiri-

SİNEMATEK TV

lebilir? Sesi sadece, görüntünün doğallığını artıran mekanik bir araç olarak görmek tamamiyle yanlıştır. Bu en ilkel ses etkilerinden birkaç örnek: Sessiz sinemada otomobili gösterebiliyorduk, şimdi sesli filimde otomobilin görüntüsüne doğal sesini de ekliyebiliriz; ya da sessiz filimde konuşan bir insan bir ara yazıyla birleştiriliyordu, şimdiyse bu insanın sesini de işitiyoruz. Sesin filimlerde oynıyabileceği rol, doğalcılığın böylesine körü körüne taklidinden çok daha önemlidir; sesin birinci görevi, *filim içeriğinin anlatım gücünü artırmak*'tır.

Sesli filmi sessiz filim ile karşılaştırırsak, filmin içeriğini seyirciye aşağı yukarı aynı süre içinde daha derinlemesine açıklamak olanağının bulunduğunu görürüz. Filmin içeriğine bu daha derin girişin, sadece doğal sesin katılmasıyla seyirciye verilemiyeceği açıktır; bundan fazlasını yapmak zorundayız. Bu, "daha fazla", görüntü ile ses kuşağından her birinin ayrı bir ritmik gidişle geliştirilmesidir. Görüntü ile ses kuşağı birbirine doğalcı bir taklitle bağlanmamalı, hareketin karşılıklı etkileri göz önüne alınarak birleştirilmelidir. Ancak bu yöntemle, sessiz filimdekinden daha yeni ve daha zengin bir biçime ulaşabiliriz. Ses ile görüntü birliği, anlamların karşılıklı etkimesiyle gerçekleşir ve bunun sonunda da, şimdi göreceğimiz gibi, doğa üstünkörü kopya edildiği zamankinden daha doğru olarak verilir. Sessiz filimlerde, çeşitli görüntülerin kurgusuyla, doğanın ancak insan aklında soyutlaşmasında

SINEMATEK.TV

gerçekleşen bütünlük ve serbestliğe erişmeye başlamıştık. Şimdiyse sesli filimde, aynı selüloit parçasına yalnız uzaydaki değişik noktaları değil, görüntüyle çağrışımlı olarak seçme sesleri de koyabilir, böylelikle bunlardan her birinin niteliğini açığa vurup güçlendirebiliriz. Sessiz filimde iki karşıt öğenin çatışmasıyla karşılaştığımız halde, şimdi dört öğenin çatışmasıyla karşılaşabiliriz.

İçeriği açığa vurmak için sesin kullanılışına basit bir örnek olarak, şehirde yetişmiş bir insanın çöl ortasında kalmasının anlatımı gösterilebilir: Sessiz filimde çöl görüntüsüne şehrin çekimini eklememiz gerekirdi; şimdiyse sesli filimde şehrin seslerini çöl görüntüsüne aktarabilir ve bu görüntüdeki çölün doğal seslerinin yerine kullanabiliriz. Bu çeşit kullanışlar Batı Avrupa'lı yönetmenlere yabancı değildir, ancak sesli filimde temel öğelerin eşlemeli değil eşlemesiz olduğu herkesçe bilinmemektedir; dahası var, eşlemeli kullanış, gerçek olayda, doğal algıya ancak zaman zaman uyar. Bu, ilk bakışta sanıldığının aksine kuramsal bir tasarı değil, gözlemden varılan sonuçtur.

Örneğin, gerçek yaşamda siz okuyucular, birdenbire yardım istiyen bir ses duyabilirsiniz; yalnız pencereyi görürsünüz; bunun üzerine pencereden dışarı bakar ve ilk bakışta gelip geçen araçlardan başka hiç bir şey göremezsiniz. Ama *bu otomobillerin, otobüslerin doğal sesini işitmezsiniz;* bunun yerine sadece sizi

SİNEMATEK.TV

yerinizden fırlatan hayktırışı işitmeğe devam edersiniz. Nihayet gözlerinizle, sesin geldiği noktayı bulursunuz; bir kalabalık toplanmıştır ve adamın biri yaralıyı kaldırmaktadır, *yaralının artık sesi çıkmıyordur*. Ama şimdi yaralıya bakarken artık caddeden geçen araçların gürültü ve patırdısını duyarsınız ve trafiğin bu gürültüsü içinde, can kurtaran arabasının acı düdüğü yavaş yavaş öbürlerini bastırır. Bunun üzerine yaralı adamın üzerindeki elbiseler dikkatinizi çeker: Bu elbiseler kardeşinizinkilere benziyordur; bunun üzerine kardeşinizin saat ikide sizi ziyarete geleceğini birden hatırlayıverirsiniz. Belki de ölecek olan bu adamın sizin kardeşiniz olup olmadığı düşüncesinin uyandırdığı kaygı ve kararsızlığın getirdiği korkunç gerilim sırasında *bütün sesler kesilir*, artık algınız için tam bir sessizlikten başka bir şey yoktur. Acaba saat iki mi? Duvardaki saate bakar ve aynı anda saatin sesini işitirsiniz. Bu, çığlığı işittiğinizden beri bir görüntünün *ilk eşlemeli anı* ve yol açtığı ilk sestir.

Burada daima iki ritim vardır: Nesnel dünyanın ritmik akışı ile insanın bu dünyayı gözlemesindeki tempo ve ritim. Dünya baştan sona bir ritimdir, insan ise gözleri ve kulakları ve daha küçük ölçüde de derisiyle bu dünyanın ancak bir parçasından izlenim alır. İnsanın algıladığı nesnel dünyanın ritmi değişmez bir tempoyla sürüp gittiği halde, izlenimlerinin temposu duygularının uyanış ve yatışışına göre değişir.

SİNEMATEK.TV

İnsanın algılamasının yürüyüşü kurguyu andırır, bu algılamanın düzenlenişi buna uygun olarak gerek seste gerekse görüntüdeki hızın değişmesine yol açar. Bundan dolayı sesli filmin, nesnel dünya ile insanın bu dünyayı algılamasını birlikte yansıtması mümkündür. Görüntü dünyanın temposunu muhafaza ederken, ses kuşağı insanın algılamasındaki gidişin değişik ritmini izliyebilir, ya da bunun tersi olabilir. Bu, ses ile görüntünün karşı sürümünün en basit ve açık biçimidir.

Şimdi sesli filimde doğrudan doğruya konuşmalar sorununu gözden geçirelim. Benim gördüğüm bütün filimlerde, konuşan kişiler iki yoldan biriyle gösteriliyorlardı. Yönetmen ya tamamiyle tiyatro terimleri içinde düşünerek, konuşanlar topluluğunu hareketli alıcıyla tek bir çekimde filme alıyordu. Böylelikle perdeyi, tıpkı sinemayı bir sanat biçimi yapan teknik olanaklarının bulunuşundan önceki ilk sesli filimlerde olduğu gibi sadece doğal bir olayın basit bir şekilde kayıt aracı olarak kullanıyordu. Ya da yönetmen kurguda serbestçe kullanabildiği ayrı ayrı çekimlerden konuşmaları düzenleyerek sessiz filmin tecrübesinden, yani kurgu sanatından yararlanmayı denemekteydi. Ancak bu son durumda yönetmenin sağladığı etki, hareketli alıcıyla çevrilmiş tek tek çekimler kadar sınırlıdır; çünkü yönetmen sadece konuşan bir insanın bir dizi omuz çekimlerini verir, bu çekim içinde cümlesini tamamlamasına meydan verir, sonra bunun ardından cevap

SİNEMATEK.TV

verenlerden birinin çekimi gelir. Yönetmen bunu yaparken kurguyu soğuk bir sözlü rapordan öteye götürmez ve seyircinin dikkatini, duygu ve düşünce yönünden kabul edilebilir hiç bir uygun gerekçe göstermeksizin konuşanlardan birinden öbürüne çevirtir.

Şimdi, kurgu yardımıyla, içinde üç ya da daha fazla kişinin konuştuğu bir sahne çok çeşitli yollarla işlenebilir. Örneğin, seyircinin ilgisi birinci kişinin konuşmasıyla çekilebilir ve yine seyircinin ilgisiyle birinci kişinin omuz çekimini onun konuşması bittiği halde sürdürür, ondan sonraki konuşmacının cevabı başlarken bu sonuncunun görüntüsüne geçmeden ikinci kişinin konuşmasını *işitiriz*. İkinci kişinin görüntüsünü ancak onun sesiyle tanışıklık sağlandıktan *sonra* görürüz. Burada ses, görüntüden önce yer almaktadır.

Ya da bunun tersine, konuşmaları öyle düzenleyebiliriz ki, belli bir konuşmanın sonunda ortaya bir soru atıldığı vakit ve seyirci bu soruyla ilgilendiği sırada seyirciye hemen soruyla karşılaşan kimse gösterilir, bunun verdiği cevap işitilir. Burada ses, görüntüden sonra gelmektedir.

Ya da, bir konuşmanın önemini kavrıyan seyirci bunun *etkisi* ile ilgilenebilir. Buna uygun olarak henüz konuşma devam ettiği sırada seyirciye dinliyenlerden belli biri gösterilebilir ya da sahnede bulunanların hepsi verilip bunların bu konuşmaya tepkileri belirtilebilir.

SİNEMATEK.TV

Bu örnekler yönetmenin kurgu yardımıyla seyircilerini duygu ya da düşünce yönünden nasıl harekete geçirebileceğini açıkça göstermektedir. Böylelikle yönetmen, perdede sunulan ayrım için özel bir ritim denemesine girişecektir.

Fakat kurgu odasındaki yönetmen ile gelecekteki seyircileri arasındaki böyle bir ilişki ancak yönetmen seyircilerinin niteliğini ve bunun belli bir malzemenin içeriğine karşı tutumunu kavrıyabilecek psikolojik güce sahip olduğu takdirde kurulabilir.

Örneğin, bir konuşma sırasında birinci konuşmacı seyircilerin dikkatini toplarsa, ikinci konuşmacı seyircilerin bütün dikkatini kendisine çekebilmek amacıyla bunların bilincini etkileyecek bazı şeyler söyleyecektir. Tersine, ikinci konuşmacının sözleri, ilk konuşmacının yarattığı izlenime göre o anda sahne için daha hayati ise, bu durumda seyircilerin bütün dikkati bir anda ona çevrilecektir. Ben, bir konuşmanın filme alınmış sesi ve bunu sessizce dinliyen kimsenin görüntüsüyle dramatik bir sahne meydana getirmenin mümkün olduğuna eminim; ancak bu sahnede bu sonuncunun tepkisi sahnenin en önemli duygusu olmalıdır. Ölüm cezasının bildirildiği bir mahkeme sahnesini çevirecek biraz hayalgücü olan her hangi bir yönetmen, mahkûmun buna karşı tepkisini görsel olarak vereceği yerde hükmü okuyan yargıcı göstermekle yetinebilir mi?

SİNEMATEK.TV

İlk sesli filmim olan *Dezertir - Kaçak*'ın[1] son sahnelerinde kahramanım bir topluluğa kendisini Sovyetler Birliği'ne getiren kuvvetleri anlatır. Bütün filim boyunca yaratılışının kötü yanı onun bu kuvvetlerden kurtulmak isteğini boğmağa çalışıyordu; bundan dolayı, nihayet bu kuvvetlerden kurtulmağı başardığı ve kendi korkaklığını işçi arkadaşlarına anlatmak istediği bu an, duygusal hayatının en yüksek noktasıdır. Kahraman, Rusça konuşamadığı için konuşmasının çevrilmesi gerekiyordu.

Bu sahnenin başında önce kahramanın, sonra da tercümanın konuştuğu uzunca süreli çekimleri görür ve duyarız. Bölümün gelişmesi sırasında tercümanın görüntüleri gittikçe kısalır ve seyircinin ilgisi kendiliğinden kahramanın psikolojik durumuna toplandığından buna uygun olarak tercümanın sözlerinden çoğu kahramanın görüntüsüne eşlik eder. Bu örnekteki ses düzenlemesini nesnel ritme benzer şekilde ve konuşmacılar arasında var olan gerçek zaman ilişkilerine bağlı sayabiliriz. Sesler arasındaki daha uzun ya da daha kısa duraklamalar, sadece konuşmacının söylemek istediklerini söylemekteki hazırlığı ya da kararsızlığıyla belirlenir. Fakat görüntü sahneye yeni bir öğe, seyircinin öznel duygusu ve bunun süresini sokar, görüntüde uzunluk ya da kısalık konuşan adamın kimliğine değil, seyircinin bunu daha kısa ya da daha uzun süre görmek isteğine

[1] Pudovkin'in 1933'te çevirdiği filim. Oynıyanlar: Boris Livanov, Tamara Makarova, Vasili Kovrigin. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

bağlıdır. Burada görüntü öznel değerlendirmeyle bağlı olduğu halde ses nesnel nitelik taşımaktadır; aynı şekilde bunun aksiyle de -öznel bir ses ve nesnel bir görüntü- karşılaşabiliriz. Bu sonuncu düzenlemeyi örneklemek için *Kaçak*'ın ikinci bölümündeki bir gösteriyi anlatacağım. Bu sahnede kullandığım ses tamamiyle müzikaldir. Bana göre sesli filimde müzik *asla eşlik etmemelidir;* müzik kendi yolunu izlemelidir.

Kaçak'ın ikinci bölümünde görüntü önce bir Batı başkentinin geniş caddelerini gösterir; nazik polis lüks otomobillerin geçişini yönetir; her şey oturmuş bir yaşayışın yürüyüşüne uygun olarak tekliflidir. Bu başlangıcın niteliği sükûnettir. Bu sakin görünüş, bayraklarını taşıyan işçilerin yaklaşmasıyla bozuluncaya kadar sürer. Yaklaşan göstericiler önünde caddeler hızla boşalır, göstericilerin sıraları her an biraz daha kalabalıklaşır. Göstericilerin maneviyatı kuvvetlidir ve ilerledikçe umutları artar. Dikkatimiz polisin hazırlıklarına dönmüştür: Polislerin işe karışması yaklaştıkça atları ve motorlu araçları bir araya toplanır. Polislerin gemlerini ısıran atları uçar gibi hareket eden nallarıyla göstericilerin saflarını delmek için hücuma kalkar, göstericiler bütün güçleriyle direnirler ve işçilerin bayrağı çevresinde mücadele bütün hızıyla sürüp gider. Bu, bütün fizik gücün, polisin yanında yer aldığı bir mücadeledir. Bazan bu fizik güç hükmünü gösterir ve göstericilerin maneviyatı ezilmek üzere

SİNEMATEK.TV

gibidir, sonra durum tersine döner, göstericiler yeniden bir dalga gibi kabarır; sonunda bayrakları sokağın tozlarına düşer ve atların nalları altında ezilerek paçavraya döner. Polis işçileri tutuklamaktadır; işçiler davayı kaybetmiş, bir daha güçlenmemek üzere ezilmiş gibidirler; çatışmanın karma karışıklığı sona erer. İşçilerin yenilmiş umutsuzluğundan meydana gelen dip dekoruna karşı sahnenin başlangıcındaki soğuk düzenine döneriz. İşçiler artık dövüşecek durumda değildir. Birdenbire, hiç beklenmedik bir şekilde polis müfettişinin gözleri önünde işçilerin bayrağı yeniden yükselir ve caddenin sonunda kalabalık yeniden toplanır.

Hareketin içindeki heyecan çoğalıp azaldıkça görüntünün yürüyüşü de eğrilir bükülür. Şimdi, bu görüntüye *eşlik etmek üzere* müzik kullanırsak, ağır başlılıkla yönetilen trafiğe uygun düşecek sakin bir melodiyle başlamamız gerekir; gösterinin ortaya çıkışıyla birlikte müzik bir marşa dönecektir; polisin hazırlıkları, işçilerin tehdit edilişi sırasında müzik yeniden değişecektir -müzik burada tehdit edici bir nitelik alacaktır- işçiler ile polisler arasında çatışma başlayınca -göstericiler için trajik bir an- müzik bu görsel durumu izliyecek, gittikçe umutsuzluk temalarına doğru inecektir.

Ancak bayrağın yeniden yükselişinde müzik yeniden umutlu nitelik kazanabilir. Bu çeşit bir gelişme sahnenin ancak yüzeyden görünüşünü verecek, anlamın ayrıntıları bırakılacaktır. Bun-

SİNEMATEK TV

dan dolayı ben besteciye (Saporin) ağır basan duygusal teması *baştan sona kadar* cesaret ve son zafere güven olan bir müzik hazırlamasını söylemiştim. Müzik başından sonuna kadar gücün yavaş yavaş artışını geliştirmeliydi. Bu dolaysız, kesiksiz temayı, görüntünün çapraşık eğrileriyle birleştirdim. Görüntülerin dizilişi bize önce umudun heyecanını, sonra bunun yerine tehlikenin geçişini, bundan sonra işçilerin direnme ruhunun yükselişini, başlangıçta başarı kazanmalarını, sonra yenilmelerini, nihayet en sonunda yaratılıştan var olan güçlerini yeniden toparlayıp bir araya gelerek bayraklarını yükseltmelerini veriyordu. Görüntünün ilerleyişindeki eğri, tıpkı bir hastanın vücut ısısını gösteren çizelgedeki gibi olduğu halde, müzik buna tam karşıt olarak düz ve kararlıdır. Sahne sükûnet içinde başladığı vakit müzik savaşçıdır; göstericiler ortaya çıktığında müzik seyircileri doğruca onların safına götürür. Göstericilerin polis tarafından coplanmasıyla seyirci işçilerin öfkesini duyar, onların heyecanına katılarak polisin darbelerini kendisinde hisseder. İşçiler polis karşısında geriledikçe müziğin ısrarlı zafer havası da artar; işçiler yenilip dağıldıklarında müziğin zafer coşkunluğu havası daha da güçlenir; sonunda işçiler bayraklarını yükselttikleri vakit müzik de en yüksek noktasına varır ve ancak şimdi, en sonunda müziğin ruhu görüntünün ruhuyla tıpa tıp uyuşur.

SİNEMATEK.TV

gibidir, sonra durumu tersine döner, göstericiler yeniden bir dalga gibi kabarır; sonunda bayrakları sokağın tozlarına düşer ve atların nalları altında ezilerek paçavraya döner. Polis işçileri tutuklamaktadır; işçiler davayı kaybetmiş, bir daha güçlenmemek üzere ezilmiş gibidirler; çatışmanın karma karışıklığı sona erer. İşçilerin yenilmiş umutsuzluğundan meydana gelen dip dekoruna karşı sahnenin başlangıcındaki soğuk düzenine döneriz. İşçiler artık dövüşecek durumda değildir. Birdenbire, hiç beklenmedik bir şekilde polis müfettişinin gözleri önünde işçilerin bayrağı yeniden yükselir ve caddenin sonunda kalabalık yeniden toplanır.

Hareketin içindeki heyecan çoğalıp azaldıkça görüntünün yürüyüşü de eğrilir bükülür. Şimdi, bu görüntüye *eşlik etmek üzere* müzik kullanırsak, ağır başlılıkla yönetilen trafiğe uygun düşecek sakin bir melodiyle başlamamız gerekir; gösterinin ortaya çıkışıyla birlikte müzik bir marşa dönecektir; polisin hazırlıkları, işçilerin tehdit edilişi sırasında müzik yeniden değişecektir -müzik burada tehdit edici bir nitelik alacaktır- işçiler ile polisler arasında çatışma başlayınca -göstericiler için trajik bir an- müzik bu görsel durumu izliyecek, gittikçe umutsuzluk temalarına doğru inecektir.

Ancak bayrağın yeniden yükselişinde müzik yeniden umutlu nitelik kazanabilir. Bu çeşit bir gelişme sahnenin ancak yüzeyden görünüşünü verecek, anlamın ayrıntıları bırakılacaktır. Bun-

SİNEMATEK.TV

dan dolayı ben besteciye (Şaporin) ağır basan duygusal teması *baştan sona kadar* cesaret ve son zafere güven olan bir müzik hazırlamasını söylemiştim. Müzik başından sonuna kadar gücün yavaş yavaş artışını geliştirmeliydi. Bu dolaysız, kesiksiz temayı, görüntünün çapraşık eğrileriyle birleştirdim. Görüntülerin dizilişi bize önce umudun heyecanını, sonra bunun yerine tehlikenin geçişini, bundan sonra işçilerin direnme ruhunun yükselişini, başlangıçta başarı kazanmalarını, sonra yenilmelerini, nihayet en sonunda yaratılıştan var olan güçlerini yeniden toparlayıp bir araya gelerek bayraklarını yükseltmelerini veriyordu. Görüntünün ilerleyişindeki eğri, tıpkı bir hastanın vücut ısısını gösteren çizelgedeki gibi olduğu halde, müzik buna tam karşıt olarak düz ve kararlıdır. Salıne sükûnet içinde başladığı vakit müzik savaşçıdır; göstericiler ortaya çıktığında müzik seyircileri doğruca onların safına götürür. Göstericilerin polis tarafından coplanmasıyla seyirci işçilerin öfkesini duyar, onların heyecanına katılarak polisin darbelerini kendisinde hisseder. İşçiler polis karşısında geriledikçe müziğin ısrarlı zafer havası da artar; işçiler yenilip dağıldıklarında müziğin zafer coşkunluğu havası daha da güçlenir; sonunda işçiler bayraklarını yükselttikleri vakit müzik de en yüksek noktasına varır ve ancak şimdi, en sonunda müziğin ruhu görüntünün ruhuyla tıpa tıp uyuşur.

SİNEMATEK TV

Müziğin burdaki rolü nedir? Görüntü, olayların nesnel algılanması olduğu gibi müzik de bu nesnelliğin öznel değerlendirilmesini yansıtıyor. Ses burada, her yenilgiyle savaşçı ruhun, gelecekteki kesin zaferin mücadelesi için yeni bir itici güç kazandığını seyirciye hatırlatıyor.

Sesin filimde öznel ve görüntünün nesnel bir rol oynadığı bu örneğin, sesli filim aracının bir karşı sürüm yaratmaktaki çeşitli yollardan sadece biri olduğu anlaşılacaktır. Bana göre, ancak böyle bir karşısürüm ile ilkel doğalcılık aşılabilir ve sesli filme vergi anlamın zengin derinlikleri ustaca ele alınınca ortaya çıkarılabilir ve incelenebilir[1].

[1] 1933'teki İngilizce ikinci baskı için özel olarak yazılmıştır. (Çev.).

SİNEMATEK.TV

IV: İLK SESLİ FİLMİMDEKİ RİTMİK SORUNLAR

Sesin filimlere girişinden ve sözlü filimlerin ortalığı kaplamasından beri gerek Batı'da gerekse Sovyetler Birliği'ndeki yönetmenlerin sessiz sinemanın son yıllarında meydana getirdikleri dinamik ritim duygusunu birdenbire yitirmiş olmalarını görmek üzücüdür. Bugün örneğin *Potemkin zırhlısı*'ndaki Odesa merdivenleri ayrımındaki, ya da mekanik filim kaydının yaratıcı bir araç durumuna geçtiği bir dönemde yer alan *Hoşgörüsüzlük*'ün bazı bölüklerindeki keskin dramatik ritmi taşıyan bir filim bulmak hemen hemen imkânsızdır. Son sesli filimlerden çoğunun başlıca özelliği, bitip tükenmek bilmez duraklamaların yer aldığı konuşmaların ve konunun aşırı derecede ağır gelişmesidir. Yönetmenlerden çoğu, görsel olarak düşünülmesi gereken şeyler için açıklayıcı söz-

SİNEMATEK TV

ler gerektiren [illegible] deyişi geliştirmektedirler. Bu çeşit deyiş, tiyatrodan alınmış öğeleri, tamamiyle yabancı kaldıkları bir araca sokmaktadır. Tiyatronun, görsel değişmeleri hızlı bir ayrımda veremediği için, konuşmaların gücüne dayanan kendine özgü bir tekniği vardır; sinema ise, filme kaydedilmiş doğal malzemeden ayrı bir zaman ve uzayda değişik görsel izlenimler ortaya koymak olanağına dayanır.

Bu yöntem değişikliğinin, seyircinin beğenisindeki her hangi bir değişiklik belirtisi olduğuna inanmıyorum. Bana kalırsa gerçek durum şudur: Yönetmenler sesle denemeler yapmakta kararsızlık geçiriyorlar, özellikle sesli kuşağa kurguyu uygulamakta kararsızdırlar.

Birçoklarının görüşüne göre, sessiz filmin gelişmesi sırasında meydana getirilmiş olan kurgu yöntemleri, sesin filme girişiyle tamamiyle bırakılmalıdır. Çekimlerin sık sık değişmesi şeklindeki kurucu kurgunun gelişmesi sessiz filimde görsel biçimin büyük zenginliğini sağlamağı mümkün kılmıştı. Aynı kimselere göre, insan gözü bir görsel çekimler dizisinin içeriğini hemen ve kolaylıkla algılıyabilir, oysa kulak sesteki değişikliklerin anlamını aynı çabuklukla araştıramaz. Bundan dolayı bu kimseler, değişen sesin ritminin, değişen görüntünün gerekli ritminden daha ağır olması gerektiğini öne sürerler. Bir dizi kısa görüntülerin yine kısa ses etkileri dizisiyle tamamiyle doğal ilişkiye göre bağlanması söz konusu olduğu takdirde

SINEMATEK.TV

bunlar haklıdır. Şüphesiz Eisenstein'ın *Potemkin zırhlısı*'ndaki Odesa merdivenlerindeki kısa çekimlerini –askerlerin ateş açması, haykıran kadın, ağlıyan çocuk– yine buna benzer şekilde kurgu yapılmış sesle düzenlemek mümkün değildir. Bundan dolayı her görüntüyü daha uzun almamız, böylelikle de görsel biçimin zenginliğini azaltmamız gerektiği öne sürülmüştür; sesli filmin hızlı kurgusu yerini daha uzaktan ve daha duruk bir alıcıyla çevrilmiş daha ağır sahnelere bırakmalı, kuruluş dinamik şekilde kurgusu yapılan görüntülerle değil sözlerle birbirine bağlanmalıdır. Bana göre bu siyaset, işin kolayına kaçmaktır ve filmin gelişmesini sağlıyacağı yerde onu geriletir, tiyatroya yatkın malzemenin filme alınmasından ibaret olan ilkel duruma yeniden dönmeğe zorlar. Bana göre bir görüntü ilk ortaya çıktığında bu görüntüyle ilgili sesin başlaması, görüntü sona erince sesin de kesilmesi gibi bir zorunluluk yoktur. Her ses, söz ya da müzik kuşağı, kısa çekimlerden meydana gelen bir ayrımda görüntü gidip gelirken hiç bir değişikliğe uğramaksızın gelişebilir ya da tersine uzun süren görüntüler sırasında ses kuşağı doğrudan doğruya kendine özgü bir ritimle kendi başına değişebilir. Ben sinemanın ancak bu şekilde tiyatronun taklidi olmaktan kurtulacağına; sözün üstünlüğüyle sınırlanan, dekor ve sahne donatımı içinde tek önemli duruma bağlanan, gerek hareket gerekse seyircinin dikkatini oyuncuya bağlıyan, dünyanın

SİNEMATEK TV

kocaman küresini dört duvarı eksik bir odaya indiren tiyatroyu aşacağına inanıyorum.

Kaçak filminde ortaya çıkan en önemli sorunlardan biri kalabalık toplantılar, gösteriler, v.b. sahnelerdi. Önce, kütlenin hiç bir vakit sadece bir nicelik olmadığını ve olmıyacağını anlamak gereklidir; kütlenin ayrı bir niteliği vardır. Kütle, bir bireyler topluluğudur ve bu bireylerin toplamından tamamiyle farklıdır; her kütle gruplardan, her grup kişilerden meydana gelir. Bunlar tek duygu, tek düşünceyle birleşebilirler, bu durumda bunların meydana getirdiği kütle dünyadaki en büyük güçtür. Gruplar içinde bu sonucu meydana getirmek üzere meydana çıkan çatışmalı işlemler, hemen açık dramatik malzeme sağlar; bireylerin nitelikleri üzerine basılması canlı kütleler yaratılmasının tamamlayıcı parçasıdır. Nitelik yönünden değişik bu bireyler kütlesini yaratmak için, omuz çekimlerinin kurgusu bir yana bırakılırsa, hangi gerçek yöntem vardır? Bir Alman filminde Danton'un Paris'lilerle konuştuğunu görmüştüm; Danton bir pencerenin önündeydi, dinleyicileri konusunda bize verilen tek şey ise bunların kütle halindeki sesleriydi, yani geleneksel "dıştan ses". Filimde böyle bir sahne, kötü tiyatronun filme alınmasından başka bir şey değildir.

Kaçak'ın ilk makarasında bir toplantı sahnesi vardı, toplantıda birbiri ardından üç kişi söz alıyor ve her biri dinleyicilerde kar-

SİNEMATEK TV

maşık tepkiler yaratıyorlardı. Konuşma'lardan her biri öbür ikisine karşıdır; bazan kalabalıktan biri konuşmacının sözünü keser, bazan dinleyicilerden iki üç kişi kendi aralarında tartışırlar. Bütün sahne kalabalığın dalgalı havasını yansıtmalı, birbirine karşıt istekler gösterilmeliydi. Bu sonuçları elde etmek için, sesi tıpkı görüntü kadar serbestçe kurguladım. Üç ayrı öğe kullandım. Birincisi: Konuşmalar; ikincisi: Konuşmacıların sözlerini kesmek için baş vurulan ses omuz çekimleri, yani kalabalık arasından atılan laflar, cümle parçaları; üçüncüsü: Kalabalığın değişik şiddette ve her hangi bir görüntüden ayrı olarak alınan genel gürültüsü.

Bu öğeleri kurguyla düzenlemeğe çalıştım. Örneğin ses kuşağını aldım, sözleri bir müdahaleyle yarıda kalan bir konuşmacının bir sözünü kestim, bu müdahaleyi yapanın sesinin de kalabalıktan gelen gürültü dalgasıyla bastırılmasını kestim, konuşmacının sesinin yeniden duyulduğu parçayı kestim... Her ses ayrı ayrı kesilmişti ve bu seslerle ilgili görüntüler bazan ilgili ses parçasından daha kısa, bazan da iki ses parçası kadar uzundu –örneğin konuşmacının ve müdahalecinin görüntüleri–. Bunun yanı sıra seyircilerden bazılarının tepkilerini tek tek gösterdim. Bazan kalabalığın genel gürültüsünü makasla cümlelere kestim; çeşitli seslerin bu yoldan kurgusunu yapıp düzenleyerek, açık ve belirli, hemen hemen müzikal bir ritim yaratmanın

SİNEMATEK.TV

mümkün olduğunca kısa kısa parçalarla gelişip artan, sonunda denizdeki dalgalar gibi kabaran duygusal bir etkiye ulaşan bir ritim...

Bana göre, yönetmenler, ayrı bir düzen içinde kurmak ilkesini kabul ettikleri takdirde ses kuşağının kurgusundan çekinmelerinin hiç bir nedeni kalmıyacaktır. İzlenecek yolun açık düşüncesiyle bağlanmaları şartiyle çeşitli sesler tıpkı görüntüler gibi kurguda yan yana getirilebilir. Sinemanın ilk günlerinde yönetmenlerin perdedeki görsel hareketi kesmekten korktukları zamanları hatırlayın. Griffith'in omuz çekimlerini sinemaya getirişinin nasıl yanlış anlaşıldığını, bir çoklarınca doğallığa aykırılıkla suçlandırıldığını, dolayısiyle kabul edilemez bir yöntem sayıldığını hatırlayın. Hatta o zamanlar seyirciler şöyle bağırıyorlardı: "Ayaklar nerede?".

Kurgu, sinemayı ilk olarak mekanik bir işlemden yaratıcı bir işleme çeviren gelişmeydi. Şimdi sesli filim geldiği vakit kurgu yine gerekliğini koruyor. Ben sesli filmin gerçek müzik ritmine sessiz filimden daha çok yaklaşacağına inanıyorum. Bu ritim sadece perdedeki oyuncunun ya da nesnelerin hareketinden değil fakat aynı zamanda sesin doğru olarak kurgulanmasından ve ses parçalarının görüntüyle açık bir karşısürüm meydana getirecek şekilde düzenlenmesinden doğmalıdır. Üstelik bu, bizim için bugün en önemli düşüncedir.

SİNEMATEK TV

Kısacası *Kaçak* taki 1 Mayıs gösterisi için özel çeşitten bir müzik düzenlemesi, sesli filme elverişli bir ritim üzerinde çalıştım. Yüz binlerce insan caddeleri dolduruyor, hava bandoların sesleriyle yankılanıyor, kütleleri coşkunluğa götürüyordu. Ses cümbüşü içine şarkılar, akordeon sesleri, otomobillerin klaksonları, radyonun gürültüleri, bağrışmalar, haykırmalar, uçakların uğultuları giriyordu. Şüphesiz böyle bir sesli sahneyi stüdyoda orkestralarla yaratmağa girişmek budalalık olurdu.

Seyircilerime bu kütle sesinin korkunç yüceliğinin, yankılarının ve sayısız çapraşıklıklarının gerçek bir izlenimini sağlamak amacıyla gerçek malzemeyi filme aldım. Kurguma gerekli değişik sesleri toplamak için aynı yılın içinde Mayıs ve Kasımda Moskova'da yapılan gösterileri kullandım. Değişik şiddette çeşitli ses ve müzik parçalarını, bandolardan kalabalığın gürültülerine, "hurra" seslerinden uçak uğultularına geçişleri, radyodan alınma parolaları, şarkılarımızdan parçaları kaydettim. Tıpkı sessiz filimdeki genel çekimler gibi. Bundan sonra sıra, binlerce metrelik sesten yüz metrelik ritmik düzenleme yaratmak için kurguya geldi. Elde ettiğim bu parçaları tıpkı bir orkestra meydana getirmek üzere bir araya gelen çeşitli sazlar gibi kullanmaya çalıştım. Yürüyüş halinde iki bandoyu kaydetmiştim; bunların birinden öbürüne geçiş için, kalabalığın haykırışı ya da pervanenin uğultusu gibi bastırıcı sesleri ikisinin arasına yerleş-

SİNEMATEK.TV

tirdim. Zaten ken[illegible] müzikal ritmi olan parçaları ritim üstü yeni bir kurguda bir araya getirmeğe çalıştım.

Bu seslerle birlikte yer alan görüntüler yine buna benzer bir doğrulukla kurguya girdi: Gülümseyen işçiler, şakalaşan gençler, yakışıklı bir denizci ve onunla flört eden kızlar. Fakat bu ayrım, bütün düzeni meydana getiren ritmik parçalardan yalnız biriydi; müzik hiç bir vakit görüntüye eşlik etmiyor, karşısürümün ayrı bir öğesi olarak ortaya çıkıyordu; ses de görüntü de kendi yollarını izliyorlardı.

Belki de sesli filimde ritim yaratmanın bundan daha arı bir örneği *Kaçak*'ın başka bir bölümünde, rıhtım bölümünde ortaya çıkmaktadır. Burada da yine doğal sesleri kullandım: Balyozlar, çeşitli yerlerde işliyen pnömatik matkaplar, perçinlemeden çıkan en ufak sesler, vapur düdükleri, denize atılan bir demirin gittikçe hızlanan sesi... Bütün bu sesleri rıhtımda çekmiştim, bunlar benim için müzik notalarının işini gördü, kurgu masasında çeşitli uzunlukta kullanarak bunları bir düzene soktum. Rıhtım sahnesinin bitişi olarak, gittikçe hızlanan bir tempoda bir geminin görüntülerde yarı sembolik olarak büyüyüşünü gösterdim; bu sırada ses, çapraşık bir "syncopation" ile gittikçe artıp bir doruğa ulaşıyordu. Burada tamamiyle müzikle ilgili bir görevle karşı karşıya bulunuyordum: Müzikçi nasıl her nota

SİNEMATEK.TV

için gerekli aksanı "duymak" zorundaysa ben de her parçanın uzunluğunu "duymak" zorundaydım.

Yalnız gerçek sesleri kullanmıştım, çünkü bana göre ses de tıpkı görsel malzeme gibi çağrışımı yönünden zengin olmalıdır; buysa doğal olmıyan sesler için imkânsızdır. Ben, seste perspektifin sun'i olarak sağlanmasının imkânsız olduğu görüşündeyim; örneğin kapalı bir stüdyoda ve mikrofona oldukça yakın bir yerde uzaktan öten bir canavar düdüğü etkisi yaratmak imkânsızdır. Stüdyoda zayıf bir tonla sağlanan bir "uzaktan" ses, hiç bir vakit açık havada yüzlerce metre öteden kaydedilen tiz bir sesin yarattığı etkiyi yaratamaz.

Kaçak filminin açılışında kullanılan canavar düdükleri senfonisi için Leningrad limanında 2.500 metrelik bir alan içinde çalan altı canavar düdüğünden yararlandım. Bu düdükler önceden hazırlanmış bir plana göre çalıştırıldılar ve araya başka seslerin girmemesi için geceleyin çalıştık.

Şimdi *Kaçak*'ı tamamladığım şu sırada sesli filmin geleceğin sanatı olduğundan eminim. Sesli filim ne müzik çevresinde dönen bir orkestra çahşması, ne oyuncu etkeninin üstün olduğu bir tiyatro çalışmasıdır, ne de hatta operaya yakındır. Sesli filim hepsinin ve her öğenin -işitsel, görsel, felsefî öğelerin- bir bireşimidir. Sinema, dünyayı bütün çizgileri ve gölgeleriyle bütün eski sanatların önüne geçen

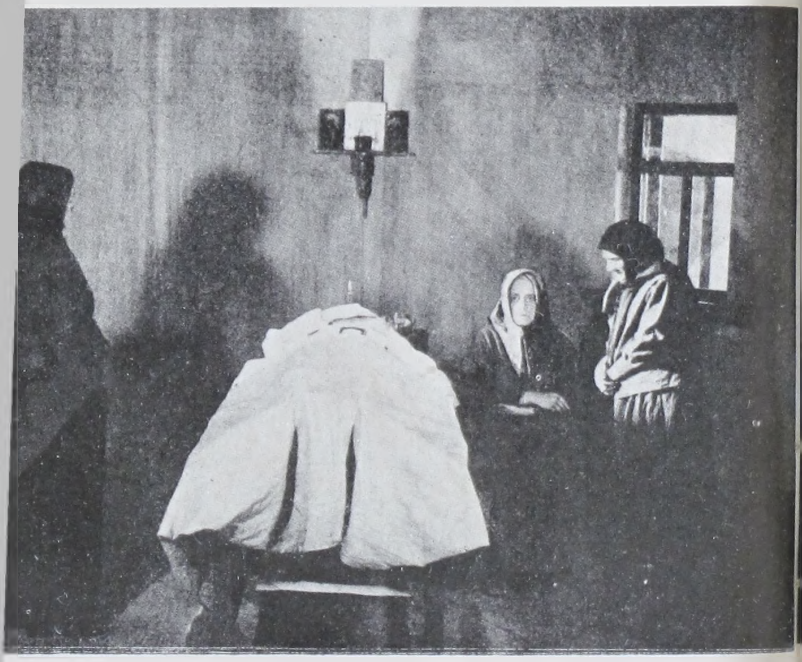
SİNEMATEK.TV

BİLGİ YAYINLARI

1. Ingmar Bergman YABAN ÇİLEKLERİ
Türkçesi Tezer Sümer
2. Jean Tardieu SEKİZ OYUN
Türkçesi Yıldırım Keskin
3. Cahit Atay KARALARIN MEMETLERİ
4 Cahit Atay SULTAN GELİN
5. Albert Camus SANATÇI VE ÇAĞI
Türkçesi Yıldırım Keskin
6. Oppenheimer BİLİM VE SAĞDUYU
Türkçesi Onur Öymen
7. Turgut Özakman DUVARLARIN ÖTESİ
8. A. de Saint - Exupery KÜÇÜK PRENS
Türkçesi Cemal Süreya - R. Tomris
9. Güner Sümer BOZUK DÜZEN
10. Orson Welles YURTTAŞ KANE
Türkçesi Nijat Özön
11. Giovanni Guareschi DON CAMİLLO VE ŞEYTAN
Türkçesi Yurdakul Fincancı
12. Güngör Dilmen MİDASIN KULAKLARI
13. Friedrich Dürrenmatt DURUŞMA GECESİ
Türkçesi Cenap Yılmaz
14. Anton Çehov TÜTÜNÜN ZARARLARI
BİR EVLENME TEKLİFİ
SAYFİYEDE YAZ
AYI
Türkçesi Yılmaz Gruda
15. Yakup Kadri Karaosmanoğlu SODOM VE GOMORE

SİNEMATEK.TV

. Eisenstein'ın POTEMKİN'inden bir görüntü: Kafatası patlamış çocuk. (S. 100).



4. ANA'da babanın ölümü sahnesi.

SİNEMATEK.TV

5 ve 6. ANA'nın son bölümünden iki koşut görüntü: İşçilerin yürüyüşü ile buzları çözülen ırmağın akışı.

SİNEMATEK.TV

7. ANA'nın son görüntüleri: Gösteride vurulan oğul ile oğlunu kucaklıyan ana.

8. CENGİZ HAN'IN VARİSİ'nden bir sahne : Beyaz

SİNEMATEK.TV

Sinema tarihinde kuramcılıkla sinemacılığı aynı başarıyla yürüten yalnız Pudovkin ile Eisenstein'dır. Pudovkin'in «Sinemanın temel ilkeleri» artık «klâsik» niteliği kazanmış bir yapıttır. İlk kez Pudovkin'ledir ki doğrudan doğruya sinemada çalışan bir kimse başkalarının filimleri kadar kendi sinema çalışmalarına dayanarak, lâboratuvar deneyleri yaparak, kendi buluşlarını katarak sağlam bir sinema kuramı meydana getirmekteydi. Sessiz sinemanın en olgun çağına ulaşmasına rağmen sezgiden öteye geçemiyen, çok kez orijinal görünmek hevesinin ağır bastığı, içyüzü anlaşılamadığından bazan fantastik bazan da mistik görüşlerin at oynattığı sinema kuramcılığı alanına Pudovkın ilk olarak doğal, mantıklı, eşyanın tabiatına uygun, gerçekçi, çok kez deneylerle desteklenmiş, açık ve kesin tanımlara bağlanmış, sinemayla uğraşan herkesin beklediği aydınlığı getirdi. Sinemayla uğraşan herkes ilk adımlarını atarken Pudovkin'in bu kitabından yola çıkmak, ilerideki gelişmesi ne olursa olsun sağlam bir temele dayanmak istediği vakit bu kitaptan yararlanmak zorundadır.

«Sinemanın temel ilkeleri» birçok batı diline çevrilen, sık sık yeni basımları yapılan, uluslararası nitelikte bir sinemacılık eğitim ve öğrenim kitabıdır.

7,5 LİRA